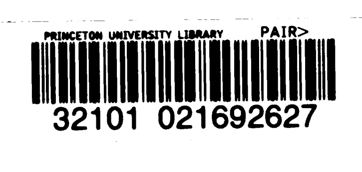
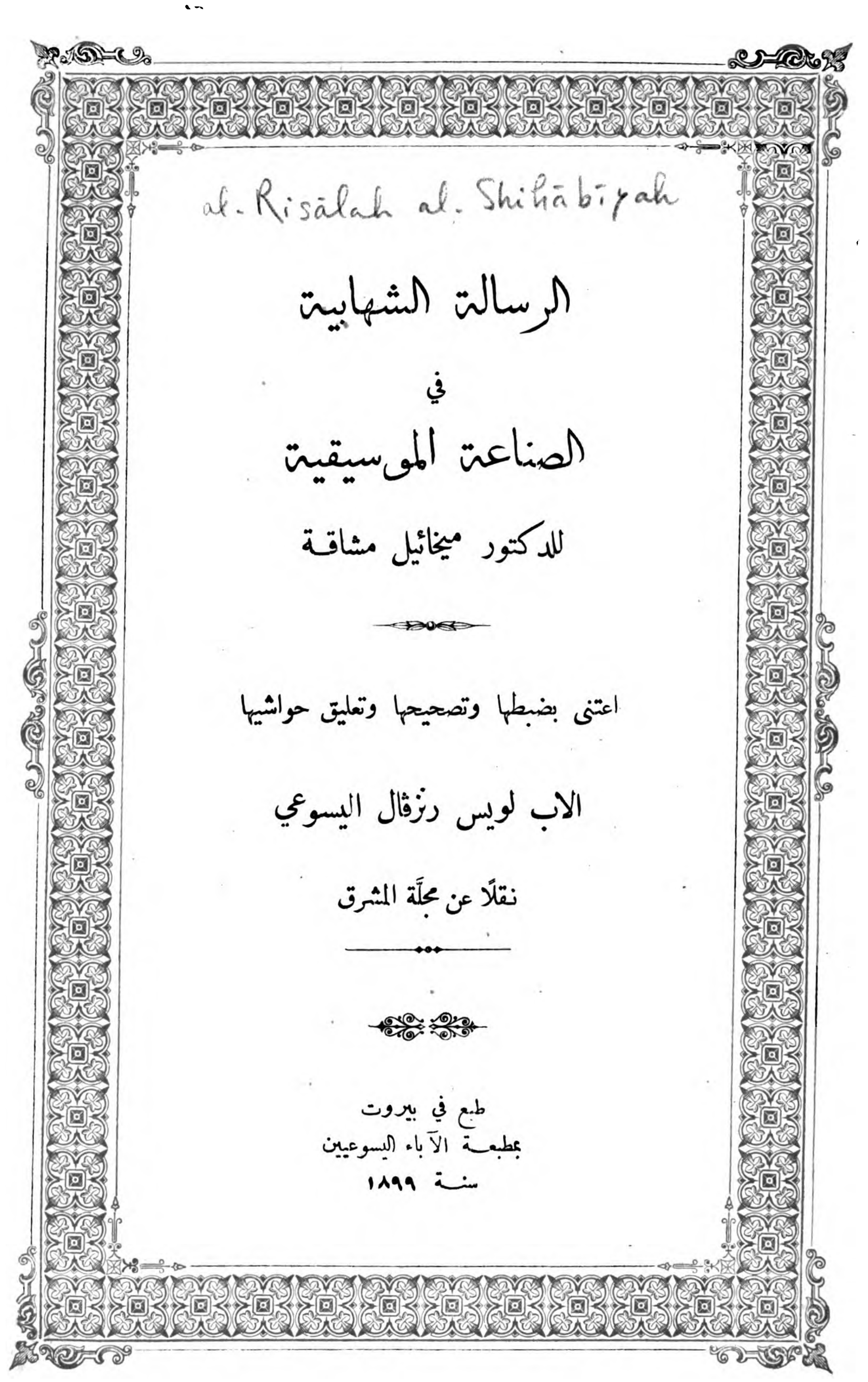




الرسالة الشهابية

في

الصناعة الموسيقية

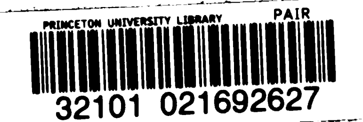
للدكتور ميخائيل مشاقة

اعتنى بضبطها وتصحيحها وتعليق حواشيها

الاب لويس رنزڤال اليسوعي

نقلاً عن مجلّة المشرق

طبع في بيروت
بمطبعة الآباء اليسوعيين
سنة ١٨٩٩



توطئة

مصحح الكتاب

قد رغب الينا كثيرون من قرَّاء مجلة المشرق من مواطنينا والاجانب ان ننشر هذه المقالة المفيدة التي لم يُطبع منها الى هذه الغاية سوى نبذة وجيزة صدَّر بها المقتطف سنتهُ السادسة (١٨٨١). فلبَّينا الى دعوتهم بطيبة خاطر ونحن لا نشكّ ان في طبع التآليف الموسيقية العربية قديمة كانت او حديثة خدمةً معتبرةً للعلم وانواع الفنون لاسيما في بلادنا الشرقية التي طالما انحطّ فيها فنّ الالحان الصحيح عن درجتهِ الاولى

ولا نقول هذا قصدَ المعاتبة بل على سبيل النصيحة ولئلَّا يقال ان الغريب ادرى بما في البيت من اهلهِ. فبالحقيقة ليس تأليف ميخائيل مشاقة بمجهول عند ادباء اوربَّة وربما نبَّهوا لاهميَّتهِ قبل الشرقيين. فانهُ لم يمرّ على وضعهِ الَّا السنون القليلة حتى باشر سير إلي سميث بترجمتهِ الى الانكليزيَّة (١. وعلى هذه الترجمة التي لم يتسنَّ لنا ان نطالعها اعتمد جميع الاوربيين الذين تجرَّدوا للبحث عن احوال الموسيقى العربية القديمة ومقابلتها بحالتها الحاضرة. نخصّ منهم بالذكر المسيو لَند الذي ألَّف في الديوان العربي مقالة نفيسة (٢ اصبحت موردًا يتردَّد اليهِ كل من يروم الوقوف على اصول الالحان العربية وفروعها. ونحن ايضًا اخذنا عنها عدة فوائد واشارات مهمَّة كما اننا اقتبسنا من انوار تآليف صنَّفهُ كوزغارتن في كتاب الموسيقى للفارابي (٣ ومن رسالة صفي الدين عبد المؤمن البغدادي التي اختصرها بالفرنسية الموسيو كارا دي ڤو (٤. ومن الخطاب الذي القاهُ في الموسيقى الشرقية حضرة الاب دون پاريزو تريل كليتنا سابقًا (٥.

---

١) راجع R. E. Smith : *Journal of the American Oriental Society*, Vol. I. Boston 1849)

٢) (عنوانها Land : *Recherches sur l' histoire de la Gamme arabe*, Leide 1884)

٣). Kosegarten : *Liber Cantilenarum*, 1840

٤) (راجع المجلة الاسيوية J. As. 1891² p. 279)

٥) (Dom Parisot : *Musique Orientale*, Paris 1898)

فمن صميم الفؤاد نهنئهم جميعاً على ما ابدوهُ من دِقّة البحث واتّساع العلم في هذا الميدان المتوعر .

هذا واماً ما يختصّ بترجمة المؤلِّف عموماً فلا حاجة الى ايراد شيء منها (١ . ففي ما كتبهُ مشاقة نفسه عن سبب وضعهِ الرسالة والمنهج الذي نهجهُ في تعلّمهِ الموسيقى كفايةٌ للغرض المقصود من نشر تأليفهِ

واما الطريقة التي سلكتاها فهي اننا قابلنا بفرط الدقّة والعناية بين نسختين الاولى نسخة محفوظة في مكتبتنا الشرقية مسخها ناسخها في بعض المواضع . والثانية نسخة حسنة تكرَّم حضرة الاب الفاضل الغيور الشيخ لويس الخوري فاطلعنا عليها فنخلص لحضرتهِ فروض الشكران الجميل

ثم انّنا تتميماً للفائدة ذيّلنا نصّ صاحب الرسالة ببعض الحواشي والملاحظات وربّما آخذناهُ على بعض الآراء والمزاعم الغير الصحيحة واصلحنا بعض الاغلاط الحسابيّة الى غير ذلك . فاذا اضطرتنا الحاجة الى وضع حواشٍ اطول الحقناها باواخر الفصول

وقبل المباشرة بنشر هذا التأليف الذي نتمنّى ان يقع لدن قرائنا موقعاً حسناً لا بدّ من ايراد مسألتين لازالة بعض الشكوك ان امكن فنقول:

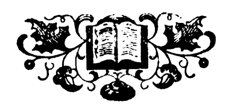
اولاً انهُ من المقرَّر الذي لا نزاع فيهِ ان تقسيم الديوان العربي الى اربعة وعشرين ربعاً لا أثر لهُ في كتب قدماء العرب كالفارابي وصفي الدين وغيرهما . فلما كان مشاقة اوّل مَن دوّن هذا التقسيم وشرحهُ واتى عليهِ بالبراهين الحسابية والهندسية زعم علماء اوربّة انهُ هو الذي اخترعهُ لحسم اختلافات طرأت على فنّ الموسيقى الشامية في غرّة عصرنا هذا . لكنّ كلام المؤلف لا يؤيد قطّ مثل هذا الزعم بل يناقضهُ ويدحضهُ دحضاً . فانّ مشاقة يقول في مواضع شتّى من تصنيفهِ انهُ لم يبتدع شيئاً في طريقة معاصريهِ الّا في ترتيب الالحان لتسهيل تناولها وانهُ اجرى مقالته على اصول اهل الصناعة ومألوف مذهبهم . فان وقف قرّاؤنا الكرام على برهانٍ ما من كتاب او تقليد يدعم صحّة قول المؤلف او يردّ عليهِ أمحضنا لهم الشكر الحميم

---

١) ولد الدكتور ميخائيل مشاقة في رشميا في ٢٠ آذار سنة ١٨٠٠ وتوفّي في ١٦ تموز ١٨٨٨ بدمشق

ثانيًا ان الاب باريزو المارّ الذكر قد اثبت انّ الرسالة الشهابيــة هي اليوم في البلاد الشامية مرجعٌ يُرجَع اليهِ في الصناعة الموسيقية اذ ان جميع اهلهــا يضبطون الحانهم بموجب مبادئها. فنسأَل ادباء المشرق هل يجوز مثل هذا القول. وان صحَّ فما هي البراهين عليهِ. فاننا رأينا خلاف ذلك في بعض الاحيان. ولا نظن ان طريقــة مشاقة تعمُّ كل المزاولين لفنّ الموسيقى في ديارنا. وكثيرًا ما سمعنــا دواوين لا فرق بينها وبين الدواوين الاوربية من حيث اجزاء الابراج والارباع بل قل بالاحرى ان معظم الشرقيين من السوريين والمصريين لا قوائد لهم ولا في ايديهم كُتُب علميَّة او فنيَّة يرشدهم الى اتفاقٍ وثباتٍ في اعمالهم الموسيقية (١. وعلى كل حالٍ فالجواب على هذه المسأَلة لا يمكن لاحد الَّا بعد المجالسة الطويلة لاهــل الصناعة والبحث الدقيق عن اعمالهم اللحنية. افلا يوجد بين قرَّائنا الكرام اديب عارف باحوال الموسيقى الوطنيــة يُطلعنا على حقيقة الامر

فمن تكرَّم فارسل الينا نبذة فنيَّة في هاتين المسأَلتين ادرجنا مقالتهُ في مجلة المشرق بشرط ان تكون ادلتها واضحة وبراهينها مقنعة. والله يُرشد الى الصواب



١) هذا راي شاكر افندي سوداء احد اساتذة الموسيقى الشرقية في مدينتنا

فاتحة الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل قانون الطرب ضِلعاً من دائرة العلوم الادبيَّة . واخرج من عيدان الاصول ثماراً ترتاض بها النفوس فتطير اليها بجناح النخوة العربية . حمداً يشنِّف السماع بهِ وزان الانغام المقابلة المنزَّهة عن المخالفة الزريَّة . يُفيض راحة الارواح على نادي العشَّاق في تلك الحاضرة الأُنسيَّة . فيُزلِفهم الى أوج القَرار التي لا يُسمع فيها جواب النَّوى ولا يحجزها ركبُ الحصار (١

امَّا بعد فانَّ فنَّ الطرب قد ضربتــه ايدي سبأ في هذا العصر . وداست ابراجَهُ قدَمُ العــدَم . حتى صارت العربان كالاستمرار تهيم بين نجد والعراق واصفهان والعجم . وما زال كذلك لا ينشدُّ لهُ حزام . ولا يُعمر لهُ ديوان ولا مقــام . حتَّى أوقفهُ الزمان بالحضرة الشهابيَّة . في بعض الديار الشاميَّة . فأَخذ بيدهِ صَدْرُ تلك المجــالس . الاميرُ محمَّد فارس . وامر هذا العبد ان يُعيد ما درس من تلك الطلول . فامتثل امرَهُ بالاجابة والقَبُول . لانَّها صناعة يُتوصَّــل بها الى رضى الله في تسبيحهِ كما أَمر نبيَّهُ داود عليهِ السلام . وقد اتخذتْ منها الاطباء تأْثيراتٍ طبيعيَّة لاسترداد صحَّة الاجسام . ومن ثمَّ خضتُ في محبــة هذا البحر الزاخر . طامعاً في ادراك قرارهِ فلم اقع لهُ على آخر . هذا مع علمي بنفسي انني لست من فرسان هذا الميدان . الذين سبقوا ونالوا قَصب الرهان . غير انني بتكرار البحث والمراجعة . قد تجلَّى عليَّ ما شاء الله من ذلك فوضعتُ هذه الرسالة الجامعة . وسمَّيتها بالرسالة الشهابية . في الصناعة الموسيقية . وقد رتبتها الى مقدَّمةٍ وبابين يشتملان على ثمانية عشر فصلاً . ثم اردفتهــا بخاتمةِ الكتاب . والله الهادي الى طريق الصواب

---

١) قد ورد في هذه المقدَّمة ألفاز وكنايات عديدة اتخــذها المؤلف من اسماء الابراج والارباع وسيأْتي شرحــا بالتفصيل

المقدمة

في حقيقة الموسيقى (١

الموسيقى احد العلوم الرياضية وفرعٌ من العلم الطبيعي . وهي صناعة يُبحث فيها عن احوال النغمة من جهة تأليفها اللذيذ والنافر (٢ . وعن احوال الازمنة المشتملة بين النغمات من جهة الطول والقصر . فعُلم انها تتمّ بجزءين . الاول علم التأليف وهو اللحن . والثاني علم الايقاع وهو المسمّى بالاصول . والنغمة (٣ صوت يلبث زماناً على حدٍّ من الحدّة والثقل . واللحن ما تألف من نغماتٍ بعضها يعلو او يسفل عن بعض على نِسَب

---

١) ويروى ايضاً الموسيقي وهي كلمة يونانية μουσική

٢) وربّ سائلٍ يسألنا هنا أليس في هذا التحديد شيء من المناقضة لانهُ اذا كانت الموسيقى علماً من العلوم الرياضية كيف صحّ حينئذٍ انتسابها الى احدى الصنائع . فجوابنا على ذلك ان الموسيقى في حقيقة الامر هي صناعة بل احد نواضر الفنون السبعة كالتصوير مثلاً والهندسة ويشهد على ذلك واضع الرسالة نفسهُ اذ يسمّي الموسيقى الصناعة الموسيقية بيد انهُ قد كثر القول انها علم رياضي نظراً للابحاث والمسائل الحسابيّة التي تُضبَط وتُستَقصى بها هذه الصناعة . وربما كانت هذه التسمية قد غلبت عند الاقدمين كما يظهر ذلك من تصانيف اريسطو وابن سينا وغيرهم من الفلاسفة حيث يُدرجون الموسيقى في جملة العلوم الرياضية

٣) النَغْمة (والجمع نَغَمات ونَغَم) ما يُعبَّر عنهُ في اللغة الفرنسية بكلمة son musical او note وهي الصوت المندرج تحت ضوابط الموسيقى بحسب ثقلهِ او حِدَّتهِ او عدد اهتزازاتهِ فبهذا يختلف من الحس او الدويّ الذي لا يُعلم لهُ حدة ولا ثقل الّا بعد الفحص المدقّق او بواسطة آلات خصوصية اكتشفها العلامة هِلمهولتز (Helmholtz) وسماها المُرنّات (résonna-teurs) . امّا تعريف المؤلف للنغمة فهو نفس تعريف القدماء نخصّ منهم بالذكر ابا نصر محمد الفارابي قال في كتاب الموسيقي : « وأعني بالنَغَم الاصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي تُتخيَّل كلها ممتدة » وقال عبد القادر بن الغيبي (ويروى عيبيّ وغنيّ وغَيْنيّ) في كتاب مقاصد الالحان : « النغمة صوت واحد لابث زماناً ذا قدرٍ محسوس في الجسم الذي فيهِ يوجد »

معلومة . والنغمة للّحن كالاحرف للكلام . والايقاع هو الضابط للمنشدين معًا حتى لا يسبق احدهم الآخر . ولا يتأخر عنهُ . ويعبّرون عنهُ بقولهم «دُمْ وتَك»(١ وهو بمنزلة أجزاء العروض للشعر . مركّبًا من سببٍ خفيف وهو عبارة عن متحرّك فساكن . وسببٍ ثقيل وهو عبارة عن متحرّكين معًا

والصوت هو ما يحدث عن كلّ حركةٍ اهتزازيّة لجسمٍ رنّان يُحدِث في الهواء ارتجاجًا يسري فيهِ الى بُعدٍ ما . والصوت يقطع في سيرهِ في كل دقيقة من الزمان مسافة ثلاثين الف ذراع تقريبًا فيكون سيره في كل ثانية من الدقيقة او نبضة شريان مُعتدلة نحو خمسمائة ذراعٍ (٢ . فلو أُطلق مدفع على بعدٍ لرأينا اشتعالَهُ قبل ان نسمع صوتهُ بزمن يساوي بعدهُ عنّا على النسبة المتقدمة . وهكذا يكون في البرق والرعد . ثم اذا كان عدد اهتزازات الجسم في كل ثانيةِ دقيقةٍ اثنين وثلاثين هزّة (٣ او اقلّ من ذلك فلا يُسمع الصوت ابدًا كما حقّق ذلك المتأخرون من علماء الافرنج . فاذا شُدّ وتر على قانون او طنبور ونُقر عليهِ فان اهتزّ اكثر من اثنين وثلاثين هزة في كل ثانية الدقيقة امكن سماع صوتِهِ والا فلا وكلما شُدّ اكثر زادت اهتزازته عند النقر عليهِ وكان الصوت المسموع عنهُ اعظم . واما السمع فهو ناشئ من مصادمة تموّجات الهواء الحاصلة من اهتزازات الجسم الرنّان الى آلات السمع المخصوصة بكل حيوان

---

١) والاغلب في يومنا تُمْ تَك . (راجع كتاب سفينة الملك للامام محمد شهاب الدين ورسالة روض المسرّات للشيخ عثمان الجندي شاعر العائلة الخديوية سابقًا) . وما يتبين من سفينة الملك ان التعبير عن الايقاع بمثل هتين اللفظتين حديث العهد وانّما استُخرجتا عن كلمتي « دِنْهُ وطاع » . والله اعلم

٢) يعني ثلاثمائة واربعين مترًا

٣) بل عشرين هزة على ما قال العلّامة هلمهولتز ولهُ الباع الطولى في كل ما يختص بالسمع . كما انهُ اثبت ايضًا ان الصوت ليس بمسموع اذا زاد عدد اهتزازات الجسم على عشرين الف هزّة في الثانية

الباب الاول

في المبادئ اللازمة معرفتها للموسيقي وفيهِ سبعة فصول

الفصل الاول

في تفسير الانغام المسمَّاة ابراجاً

الصوت بحسب مراتبهِ وطبيعتهِ يُقسم الى مراتب غير متناهية بالقوَّة وإن تناهت بالفعل وكلُّ مرتبةٍ هي جوابٌ لما دونها وقرار لما فوقها[١] ثم ان كل مرتبة تُقسم الى سبع درجات الواحدة فيها تعلو الاخرى وهذه الدرجات يسمونها ابراجاً. وقد وضعوا لها اعلاماً تميّزها. فاولها يكَاه. وثانيها عُشَيْران. وثالثها عِراق. ورابعها رَست[٢]. وخامسها دوكاه. وسادسها سَيكاه. وسابعها جهاركاه[٣]. وهذه يقال لها المرتبة الاولى والديوان الاول. ثم يعلوها المرتبة الثانية: واولها برج النوى. وثانيها الحُسَيْني. وثالثها الأَوج. ورابعها الماهور. وخامسها المُحَيَّر. وسادسها البُزْرَك[٤]. وسابعها الماهوران وهو جواب الجهاركاه ونهاية المرتبة الثانية. ثم فوقها المرتبة الثالثة: واولها جواب النوى المعروف بالرَمَل توتي. وثانيها جواب الحسيني. وثالثها جواب الأَوج. ورابعها جواب الماهور. وخامسها جواب

---

١) الجواب ما يسميهِ الافرنج l'octave supérieure d'une note والقرار l'octave inférieure والمرتبة اي الديوان ما يدعونهُ gamme او une octave

٢) ويروى راست ومعناه بالفارسية مستقيم وقد سموه كذلك لانّ بهِ كانت العجم تبتدئ الديوان الطبيعي المعروف بالمقامة المستقيمة

٣) وكل من يكاه ودوكاه وسيكاه وجهاركاه كلمات فارسية مركبة من اسماء الاعداد ١,٢,٣,٤ ومن كلمة كاه بمعنى الموضع. وقد زاد بعضهم عليها: پنجكاه وششكاه وهفتكاه. وهذا دأب من يبتدئون الديوان من الرست. فالرست حينئذٍ يساوي اليكاه والپنجكاه يساوي النوى والششكاه الحسينيّ والهفتكاه الاوجَ (راجع Villoteau : *Description de l'Egypte*, T. XIV, p. 15)

٤) ويلفظ ايضاً البُزُرك والبُزُرُك

الحُيَّر. وسادسها جواب البُزْرَك. وسابعها جواب الماهوران وهو نهاية المرتبة الثالثة (١. وهكذا تتعدّد المراتب صعودًا وتتسمى ابراجها بتكرار اضافة الجواب الى مثلهِ. فيقال جواب الجواب. وجواب جواب الجواب. وهلمَّ جرًّا الى ما لا نهاية لهُ. وتتعدَّد نزولًا ايضًا بحيث يمكن ان يُقال تحت اليكاه قرار الجهاركاه. وتحتهُ قرار السيكاه. وتحتهُ قرار الدوكاه. وتحتهُ قرار الرست. وتحتهُ قرار العراق. وتحتهُ قرار العشيران. وتحتهُ قرار اليكاه. وهكذا الى ما لا نهاية لهُ (٢

واماَّ قولنا ان اول الابراج اليكاه فهذا ليس بضروري بل هو استحسان اختياري قد وضعهُ اكثر علماء العرب. ولعلَّهم اختاروا الابتداء بهِ طلبًا للمناسبة في ترتيب الابراج بان يكون الاول برجًا كبيرًا يليهِ صغيران ثمَّ كبيرٌ وكذلك ثمَّ وثمَّ الى النهاية كما يظهر لك في محلِّهِ. فلو كان الابتداء من غيرهِ لم ينتظم هذا الترتيب. ولذلك اقتفيتُ آثارهم في وضعهِ. وقد جعل بعضهم الابتداء من برج الرست. واما اليونان (٣ فجعلوا اول الابراج الدوكاه ويمكن الابتداء باي برجٍ كان منها بحيث تصير المرتبة لسبعة ابراج الواحد فوق الآخر ويكون الثامن جوابًا للاول. وهذا الجواب هو ضعف القرار في الشدة ونصفهُ في الضخامة لان صوت الجواب اعلى من القرار الَّا انهُ ارقّ منهُ. ثم ان الصوت الانساني بحسب الطبيعة لا يكون الصعود بهِ من القرار الى الجواب والهبوط من الجواب الى القرار على اكثر من سبعة ابراجٍ. اي لو قُسمت المرتبة الى عشرة ابراج مثلًا عوضًا عن قسمتها الى سبعة لم يكن يتأتّى للصوت الانساني المرور عليها الَّا بعنفٍ شديد ويكون الصوت المسموع منها ممَّا تنفر الطبيعة الانسانية عن سماعهِ. ومن ذلك يُعلم ان قسمة المرتبة الى سبعة ابراج هي امرٌ طبيعيٌّ لا بدّ منهُ بالضرورة (٤

---

١) ولم نعثر لهذه الجوابات على أسام خاصَّة بيد ان ما تأخَّر منها نادر الاستعمال لحدتهِ وعسر الوصول اليهِ على العود كما سنراه في باب العود وهكذا قُل فيما دون اليكاه من الابراج والقرارات ٢) راجع الجدول الذي وضعناه في ذيل الفصل الرابع

٣) يعني المتأخرين منذ القرون المتوسطة الى يومنا

٤) ومما يؤيّد صحة هذا القول ما كتبهُ الاب ديشفرنس (Dechevrens) اليسوعي المشهور في تأليفٍ ضخم طبعهُ حديثًا لبيان اصل الموسيقي الغربية اي الغريغورية (راجع التأليف المذكور : *Etudes de Science musicale* 1898 t. I. 1re étude)

الفصل الثاني

في تقسيم الارباع

ان السبعة(١ الابراج المتقدم بيانها في الفصل الاول هي كسلّمٍ الدرجة فوق الاخرى فلم يكن البُعد بينها متساويًا بل ان بعضها يبعــد عن بعضٍ اكثر وبعضها اقلّ . وهذه القضية موضوع خلاف بين الموسيقيين من العرب واليونان فان العرب يقسمون البُعْــد الكائن بين الابراج الى رتبتين كبيرة وصغيرة فالكبيرة ما كان البعد فيهـــا بين البرجين المتجاورَين اربعةَ ارباع . والصغيرة ما كان البعد فيها ثلاثة ارباع . فالاولى منهما هي من اليكاه الى العشيران ومن الرست الى الدوكاه ومن الجهاركاه الى النوى . والثانيــة من

---

١) اعلم ان الديوان الموسيقي لم يكن يحتوي باديْ البدء الّا على اربعــة ابراج كما يُستنتج ذلك من الالحان الشائعة بين الاقدمين وهو الديوان المشهور المسمّى عند اليونان Tétrachorde اي الديوان ذا الاربعة الاوتار وقد دعاه الفارابي البُعْد الذي بالاربعة . وهو بمنزلة أَساس ومبدإ لكل ما اخترعه الاقدمون والمتوسِّطون من تقسيم الرتبة الموسيقية وتحديد الابعاد بين نغمةٍ ونغمة فلمّا اخذت دائرة الالحان في التقدم والاتساع لم يلبث السلف ان شعروا بما في الديوان الاصغر الآنف ذكره من الضيقة والنقصـــان فارادوا من ثم توسيع ناطقتهِ وزادوا عليهِ ديوانًا اخر صغيرًا يشاكلهُ وهكذا كان الوصول الى ما يقرب من جواب القرار الذي كان يوخذ ببعدٍ واحدٍ واخيرًا الى الجواب . على انهم لم يكتفوا بذلك الّا اردفوا الجواب بديوانين اخرين صغيرين وبرجٍ واحد فحصل من ذلك ما سموه الجمع التام (τὸ σύστημα τέλειον, δὶς διὰ πασῶν) المحتوي على ١٥ برجًا والممتدّ من اليكاه مثلًا الى الرَمل توتى الذي هو غاية الرتبة الثانية وهذا الجمع يكون اما منفصلٌ واماً متصلٌ فالمنفصل ما تخلّل بين الديوانين الاولين والديوانين الاخرين البرج المسمى لذلك بُعْد الانفصال والّا فكان الجمع متصلًا فهاك صورة الجموع المختلفة المتولدة على اختلاف مقرّ بعد الانفصال

الجمع التامّ

	الديوان الاول التام .1re Octave			الديوان الثاني .2e Octave		
جمعان منفصلان	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال
	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة
جمع متّصل	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة	بعد بالاربعة	بعد الانفصال	بعد بالاربعة

العشيران الى العراق ومن العراق الى الرست ومن الدوكاه الى السيكاه ومن السيكاه الى الجهاركاه · فتكون الرتبة الاولى ثلاثة ابراج تحتوي على اثني عشر ربعاً كل برج منها اربعة ارباع · والرتبة الثانية اربعة ابراج تحتوي على اثني عشر ربعاً كل برج منها ثلاثة ارباع · فتكون ما تحتوي الابراج السبعة اربعة وعشرين ربعاً

واما المتأخرون من اليونان(١ فيجعلون اولَ الديوان برج الدوكاه المسمَّى عندهم «پا» ونهايتهُ الماهور المسمَّى عندهم « ني » · ويقسمون الابراج الى ثلاثة مراتب والبعد الكائن بين الابراج يقسمونهُ الى دقائق · فالرتبة الاولى عندهم هي عين الرتبة الاولى عند العرب لكنهم يقسمون البعد بين البرج منها والآخر الى اثنتي عشرة دقيقة · والرتبة الثانية هي من الدوكاه الى السيكاه ومن الحسيني الى الأوج · والبعد بين كل برج منها تسع دقائق · والرتبة الثالثة هي من السيكاه الى الجهاركاه ومن الاوج الى الماهور · والبعد بين كل برج منها سبع دقائق · فتكون جملة ما تحتويه الابراج السبعة ثمان وستين دقيقة · منها الرتبة الاولى ثلاثة ابراج وتحتوي على ست وثلاثين دقيقة · والثانية برجان تحتوي على ثماني عشرة دقيقة · والثالثة برجان ايضاً تحتوي على اربع عشرة دقيقة

ذيل على الفصل الثاني

ولسائل ان يسألنا عن تركيب الديوان الصغير الذي منه استخرج القدماء مرتبهتم فنجيب على وجهِ العموم انهُ كان يحتوي على بعدين ونصف اي على اربع نغمات كما قلنا من اليكاه مثلاً الى الرست او من الدوكاه الى النوى غير ان هذا موضوع اختلاف بين الاقدمين والمتاخرين لعدم اتفاقهم على سِعة البُعد الموسيقي · فكان الاقدمون مع فيثاغوراس لا يعتبرون الا جنساً واحداً من البعد الكامل يعبرون عنهُ بنسبة ٩/٨ فكان حينئذٍ نصف البعد عندهم معبَّرًا عنهُ بنسبة ٢٥٦/٢٤٣ فهذه صورة تقسيمهم الديوان :

Fa		Mi		Ré		Ut
رست	٢٥٦/٢٤٣	كوشت	٩/٨	عشيران	٩/٨	يكاه
جهاركاه]		بوسليك		دوكاه		[او رست

واما المتاخرون حتَّى معاصرونا فاتَّبعوا اثار بطليموس الفلكي فقسموا البعد الكامل الى جنسين

---

١) راجع الحاشية ٣ وجه ١٠

الاكبر والاصغر (Ton Majeur et Ton Mineur) فالاكبر ما نسبةُ برجيهِ ٩/٨ والاصغر ما نسبتها ١٠/٩ فيحصل من ذلك تغيير في نسبة نصف البعد فيساوي عندهم ١٦/١٥ فصورة ديوانهم هذه :

Fa		Mi		Ré		Ut
رست	١٦/١٥	كوشت –	١٠/٩	عشيران	٩/٨	يكاه
		[او + عراق]				

اما بعد الانفصال الذي مقره بين الرست والدوكاه فهو على حدٍ سواء في الديوانين لان نسبته في كليهما ٩/٨ فكثيرًا ما ترى الفارابي يسمّي هذا البعد بالبعد الطنيني او بالمدَّة او ببعد العَوْدَة وقد اصبح قياسًا ثابتًا ايام هذا العالم الشهير

وفضلًا عن البعد الطنيني ونصف البعد يوجد بُعدٌ آخر وهو المدعو تارةً بقيَّةً او فضلة (λεῖμμα) اذا كان باقلّ من نصف الطنيني وطورًا انفصالاً (ἀποτομή) اذا كان يتجاوزهُ وقد اتخذ اليونان ايضًا الارخاء (διαίρεσις) وهو ثلث المدَّة او ربعها فسمُّوا الاول « الملوَّن » (δίεσις χρωματική) والثاني الناظم (διαίρεσις ἐναρμόνιος) . واماَّ الفارابي فيطلق تسميهِ الارخاء غالبًا على الربع وحده ونسبتهُ ٣٦/٣٥ . هذا ولا يخفى انهُ اذا ادخلنا في الديوان المار شرحهُ احد هذين الجزءين الصغيرين لتغيرَّت صورته واختلفت الاصوات من النغمات الاصلية على اختلاف الابعاد المتخللة بين برج وبرج . وهذا هو مصدر الاجناس الثلاثة في تقسيم الديوان وسنعود اليهِ في باب تعريف الالحان فحسبنا الآن القول انَّ تقسيم الديوان المذكور آنفًا هو بمقتضى الجنس الاول المسمى بالجنس القويّ

قد مرَّ بنا ذكر الابراج ونسبة بعضها الى بعض فعلينا الآن ان نبيّن كيف يتوصل الى استخراج تلك النسب . نقول ان ذلك يتمُّ بطريقتين فالاولى مقابلة طول الاوتار والثانية مقابلة عدد الاهتزازات . اما الطريقة الاولى فغاية من السهولة وهي ان تشدّ وترًا على عودٍ او طنبورٍ او على صندوقٍ فارغ ثم تَنْقرهُ . فلنفرض ان الصوت الحاصل هو برج اليكاه فاذا اردت معرفة النسبة بين اليكاه والعشيران عليك ان تضغط الوتر عند احد طرفيهِ الى ان تسمع صوت العشيران ثم قِس طول القسم الذي انالك صوت العشيران ترَ انهُ اذا كان طول الوتر ١ او مترًا واحدًا لليكاه يكون طولهُ للعشيران ٠,٨٨٨٠٠٠ اي ٩/٨ المتر . واما الطريقة الثانية فهي اعسر اذ تقتضي استعمال آلةٍ خصوصيَّة لتعداد الاهتزازات الجسمية وعليهِ فاذا عددت الاهتزازات المتولّدة في الوتر عند تحرك مطلقه الذي هو مثلًا اليكاه ثم عددت كذلك الاهتزازات اللازمة لتوليد صوت العشيران وجدت ان نسبتها كنسبة ٩ الى ٨ اي ٩/٨ ومن ذلك يستنتج ان نسبة الاطوال عكس نسبة عدد الاهتزازات ولهذا ترى بعضهم يرسمون رسم الديوان الآنف ذكرهُ على نِسَبٍ منقلبة لانهم يعتبرون الاهتزازات لا طول الاوتار

الفصل الثالث

في الفرق الكائن بين الابراج والارباع العربية والابراج والدقائق اليونانية

قد تقدم ان الديوان يُقسم عند العرب الى اربعة وعشرين ربعًا وعند اليونان الى ثماني وستين دقيقة ولهذا لم تحصل موافقة حقيقيَّة بينهما الَّا في اربعة مواضع. اولها برج اليكاه فان الربع الاخير منهُ مساوٍ للدقيقة الاخيرة من برج ذي (٢ التي هي مطلق الوتر. وثانيها الربع السادس المسمّى قرار العجم فانهُ مساوٍ للدقيقة السابعة عشرة التي هي الدقيقة الخامسة من برج زو. وثالثها الربع الثاني عشر المسمى زركلاه فانهُ مساوٍ للدقيقة الرابعة والثلاثين التي هي السادسة من برج يا. ورابعها الربع الثامن عشر المسمى بوسليك فانهُ مساوٍ للدقيقة الحادية والخمسين التى هي الثانية من برج غا. وفيما عدا هذه الاربعة لا يحصل مطابقة حقيقية الَّا في اجوبة الارباع والدقائق المذكورة وقراراتها.

الشكل الثامن ١

نوى مساوٍ لذي

جهاركاه يعلو غا بثلثي الدقيقة

سيكاه يسفل فو بخمسة اسداس الدقيقة

دوكاه يسفل يا بثلث الدقيقة

رست يعلو قرار ني بثلث الدقيقة

عراق يسفل قرار ذو بدقيقة وسدس

عشيران يسفل قرار كه بثلثي الدقيقة

يكاه مساوٍ لقرار ذي

(Diagram labels: ذي، ذي، دقائق بج، غا، دقائق غا، فو، دقائق فو، يا، دقائق يا، ب، دقائق بج، قرار ني، دقائق قرار ني، قرار ذو، دقائق قرار ذو، قرار كه، دقائق قرار كه، قرار ذي؛ ارباع النوى، ارباع الجهاركاه، ارباع السيكاه، ارباع الدوكاه، ارباع الرست، ارباع العراق، ارباع العشيران)

---

١) احببنا ان نورد هذا الشكل الذي هو الثامن في النسختين بازاء المتن لما في الاطّلاع على الديوان العربي واليوناني معًا من الوضوح والتسهيل وهكذا يكون دأبنا فيما بعد مع سائر الاشكال وان كان صاحب الرسالة جمعها في محلٍ واحدٍ من كتابهِ

٢) فما نسمّاه برج ذي هو فعليًّا قرار برج ذي لان برج ذي مساوٍ للنوى الذي هو جواب اليكاه وكذلك ترى العشيران يقرب «من قرار كه» لا من كه والعراق من قرار

وانطباق الابراج العربية على اليونانية هو انطباق تقريبي لا يقيني فانك لو طبَّقت برج اليكاه على قرار برج ذي الذي هو اليكاه عند اليونانيين وطبَّقت برج النوى على برج ذي الذي هو برج النوى عند اليونانيين مرسومَين في جدولَين متحاذيين احدهما مقسوم الى اربعة وعشرين ربعاً والثاني الى ثماني وستين دقيقة ساحباً على عرض كل منهما خطوطاً تلتقي في محل مُماسَّة الجدولين يظهر لك ان الابراج المتوسطة بين اليكاه والنوى لا تنطبق على الابراج المتوسطة بين قرار ذي وبين برج ذي انطباقاً تامًّا بل ان بعضها يعلو او يسفل عن بعض تارةً اكثر من دقيقة وتارة اقل كما ترى ذلك مرسوماً في الجدول الموضوع في هذه الرسالة في الشكل الثامن . وسبب هذا الاختلاف اولًا كون ابراج العرب رُتبتَين وابراج اليونان ثلاث مراتب . ثانياً كون ارباع العرب اربعة وعشرين ودقائق اليونان ثمان وستين وهذان العددان لا يتوافقان في اكثر من الاربعة المواضع المذكورة ولهذا السبب كل ستة ارباع عربية تساوي سبع عشرة دقيقة يونانية واول كلٍ من الارباع الستة يستوي مع اول كل من السبع عشرة دقيقة كما هو معلَّم عليها في الجدول المذكور

زو والرست من قرار ني . وسبب ذلك على ما افادنا المؤلف في الفصل السابق ان المتأخرين من اليونان كانوا يجعلون اوّل ديواضم الدوكاه اي پا ثم قو ثم غا ثم ذي الذي هو النوى ثم كه اي الحسيني ثم زو اي الاوج ثم ني اي الماهور ثم جواب پا اي المحيّر ولما كان ديواضم يبتدئ من الدوكاه فكلّ ما كان يقع تحت الدوكاه في ديوان العرب وجب ان يكون قرارًا لاحد الابراج اليونانيّة التي فوقهُ



الفصل الرابع

في قسمة الديوان الى ديوانَين متشاكلين

قد عُلم بما تقدم بيانهُ البعد الكائن بين كل برج وبرج على التوالي. فظهر ان الديوان ينقسم الى قسمين متشاكلين احدهما من اليكاه الى الدوكاه والثاني من الرست الى النوى فيكون كل قسم منهما خمسة ابراج لان برجَي الرست والدوكاه يتوافقان مع القسمين (١ وهكذا برج النوى يتوافق مع القسم الثاني من الديوان الاوَّل ومع القسم الاول من الديوان الثاني (٢. وهذه المشاكلة الكائنة بين القسمين هي لكون البُعد بين كل برج ومجاورهِ من الابراج في كل قسم منهما متسويًا. لانَّ البعد بين اليكاه والعشيران كالبعد بين الرست والدوكاه والبعد بين العشيران والعراق كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والبعد بين العراق والرست كالبعد بين السيكا والجهاركاه والبعد بين الرست والدوكاه كالبعد بين الجهاركاه والنوى. ولهذا كانت نسبة اليكاه الى العشيران كنسبة الرست الى الدوكاه ونسبة العشيران الى العراق كنسبة الدوكاه الى السيكاه ونسبة العراق الى الرست كنسبة السيكاه الى الجهاركاه ونسبة الرست الى الدوكاه كنسبة الجهاركاه الى النوى. ولذلك صار العمل من الدوكاه الى اليكاه كالعمل من النوى الى الرست وحصلت المشاكلة بين برجَيِ الرست والنوى وبرجَيِ الدوكاه والحُسَيني وبرجي السيكاه والاوج وبرجي الجهاركاه والماهور. فاذا كان اوَّلها قرار اللحن يسمُّون ثانيهما

---

١) يريد انَّ البرجَين يختصَّان بكلا القسمين لانَّ الدوكاه آخر القسم الاول والرّست اول القسم الثاني

٢) قد مرَّ ان لفظة الديوان يطابقها كلمة gamme عند الفرنج وان الديوان الاول يمتدّ من اليكاه الى النوى والثاني من النوى الى الرمل توتى. فلما كان هذا الموضع وجميع الفصول التي تليه من الاهمية بمكان عظيم رأينا ان نُلحق هذا الفصل بجدول عام نودعهُ سرد الديوانين العربيين ابراجًا ابراجًا وارباعًا ارباعًا وبازائهما الديوان الاوروبي الاكثر شيوعًا في عصرنا هذا. [راجع الجدول المذكور في الوجه الآتي]

غمّازه لأنّهُ اقرب الابراج المشاكلة ما عدا برج الجواب فانّ نسبتهُ الى القرار اقرب النسب. فاذا نُقر على اي ونُقر بعدهُ على جوابهِ كان الذّ النقرات للسامع. وبعده في اللذة النقر على الغماز (١ والبعد بين الغماز والقرار اربعة عشر ربعاً ابداً فاذا قيل اي برج هو غماز برج السيكاه مثلًا والسيكاه كائن في الربع السابع عشر. فأضف اليهِ اربعة عشر وهي مسافة بعد الغماز من قرارهِ فتكون الجملة واحداً وثلاثين تطرح من ذلك اربعة وعشرين [وهي مقدار الديوان الأوّل] فيبقى سبعة وهي محلّ برج الاوج من الديوان الثاني وهو غمّاز السيكاه. واذا سُئل عن غماز العشيران والعشيران كائن في الربع الرابع فاستخراجهُ بان يُضاف اليهِ اربعة عشر ربعاً فتكون الجملة ثمانية عشر وهي محلّ ربع البوسليك الذي هو غمازهُ. وهكذا يجري العمل في اختبار جميع الابراج والارباع ويُعلم محلّ غمّاز كل برج وكل ربع منها (٢

---

١) قد دعا الاقدمون من اليونان هذا الغمّاز « البُعدَ الذي بالخمسة » (τὸ διὰ πέντε) ونقل الفرنج هذه الكلمات الى لغتهم وعبّروا عن الغماز بلفظة (quinte). واماّ الجواب فهو « البعد الذي بالكل » (τὸ διὰ πασῶν). واعلم ان الفارابي قد جمع بين الغماز والبعد بالكل والبعد بالاربعة فاطلق عليها تسمية « الكمالات او الاتفاقات ». ثم انهُ يسمي الصوت الناتج من نَقر طرَفي البعد الذي بالكل (octave) « بالكمال الاعظم » وقرارهَ « بالشحاج الاعظم » وجوابهُ « بالصيّاحَ الاعظم ». واماّ الفرنج فالذّ الابعاد عندهم اولًا البعد الذي بالثلاثة (tierce). ثم الغماز. فاذا نقروا نقرةً واحدةً ثلاثة اوتار تكون ابراجها اولًا القرار ثم البعد الذي بالثلاثة ثم الغماز فانّهم يسمون ذلك الاتفاق التام (accord parfait)

٢) فترى من هذه الامثلة انّ طرح الاربعة وعشرين يُستغنى عنهُ اذا كان المجموع السابق جمعهُ لا يتجاوز الاربعة وعشرين ربعاً

جدول

الديوان العربي عند المحدثين

الارباع	الديوان الاول ١	الديوان الثاني جوابهُ ٢	طول الوَتَر ٣	عدد الاهتزازات ٤	ديوان الفرنج ٥
	يكاه	نوى	٠,٠٠	٧٧٥	**Sol**
١	قب نيم حصار	نيم حصار	١,٠٢	٧٩٧, ٧٩	+ sol
٢	قب حصار	حصار	٢,٠١	٨٢١, ١	sol *dièse* la *bémol*
٣	قب تيك حصار	تيك حصار	٢,٩٨	٨٤٥, ٢	+ sol *d* — la
٤	عشيران	حسيني	٣,٩٢	٨٧٠, ٣	**La**
٥	قب نيم عجم	نيم عجم	٤,٨٣	٨٩٥, ٤	+ la
٦	قب عجم	عجم	٥,٧٢	٩٢١, ٧	la *d* si *b*
٧	عراق	أوج	٦,٥٨	٩٤٨, ٧	+ la *d* — si
٨	كَوَشْت	نخفت	٧,٤٢	٩٨٦, ٥	**Si**
٩	تيك كَوَشْت	تيك نخفت	٨,٢٣	١٠٠٥, ١	+ si
١٠	رَست	ماهور	٩,٠٣	١٠٣٤, ٦	**Ut**
١١	نيم زركلاه	نيم شهناظ	٩,٨٠	١٠٦٤, ٨	+ ut
١٢	زركلاه	شهناظ	١٠,٥٤	١٠٩٦	ut *d* ré *b*
١٣	تيك زركلاه	تيك شهناظ	١١,٢٧	١١٢٨, ٢	+ ut *d* — ré
١٤	دوكاه	محيَّر	١١,٩٧	١١٦١, ٢	**Ré**
١٥	نيم كردي	نيم زوال	١٢,٦٦	١١٩٥, ٢	+ ré
١٦	كردي	زوال (او سنبله)	١٣,٣٢	١٢٣٠, ٤	ré *d* mi *b*
١٧	سيكاه	بزرك	١٣,٩٧	١٢٦٦, ٤	+ ré *d* — mi
١٨	بوسليك	حسيني شد	١٤,٦٠	١٣٠٣, ٤	**Mi**
١٩	تيك بوسيك	تيك حسيني شد	١٥,٢١	١٣٤١, ٦	+ mi
٢٠	جهاركاه	ماهوران	١٥,٨٠	١٣٨١	**Fa**
٢١	عرباء (او نيم حجاز)	جواب نيم حجاز	١٦,٣٨	١٤٢١, ٤	+ fa
٢٢	حجاز	جواب حجاز	١٦,٩٣	١٤٦٣	fa *d* sol *b*
٢٣	تيك حجاز	جوال تيك حجاز	١٧,٤٨	١٥٠٦	+ fa *d* — sol
٢٤	نوى	رمل توتى	١٨,٠٠	١٥٥٠	**Sol**

١) ويُروى : كُوشت او كُشْت   ٢) او زرجلاه   ٣) او عربه

شرح الجدول

اعلم ان في العمود الثالث طريقة ثانية لتعريف نسبة النغمات الى بعضها وهي طريقة حسنة مؤسّسة على قياس اجزاء الوتر الكائنة وراء الاصبع عند النقر. ولا يخفى ان اوّل هذه الاطوال لا يساوي شيئاً في مطلق الوتر وان الاخرى تزيد شيئاً فشيئاً على حسب ارتفاع الصوت المحصول عليهِ بينما تكون اطوال الاجزاء المنقورة تنقص بمقتضى النسبة نفسها لانهُ كلّما قصر الوتر ارتفع الصوت. فهذا كما ترى عكس الطريقة التي ذكرناها في ذيل الفصل الثاني

وان سألنا احدٌ عن سبب وَضعنا نغمة « sol » بازاء اليكاه اذ من المعلوم انّ اوّل برج في الديوان الاوربي انما هو « do » و يسمّى ايضاً « ut ». قلنا ان النغمات كلها قياساتٌ ونِسَبٌ فلا مانع يمنعنا عن الابتداء باي برج كان اذا ما راعينا بتدقيق القياسات والنِسَب الكائنة بين الابراج والارباع. فلذا عليك ان تختار التعبير عن الديوان العربي بالديوان الاوربي المألوف اي « do, ré, mi, fa » وهلمّ جرًّا الخ . . . . بشرط ان تراعي النسب كما قلنا. الّا انّ ذلك الاختيار لا نراهُ مستحسناً لعدم مطابقتهِ لواقع الامر. فانّ صوت اليكاه من حيث درجتهِ النغميَّة وعدد اهتزازاتهِ انما يقرب من « sol » الاوربي العادي لا من « do »

ولا تنكر انَّ العرب ليس عندهم نغمة اساسيَّة يُرجَع اليها عند دَوْزَنة الآلات الموسيقيَّة (١ فترى مثلًا ما كان صوتهُ يكاه في آلةٍ يَكون قب حصار او عشيران في آلة اخرى. ولذلك كلما اجتمع الشرقيّون للغناء كان صوت متقدمهم قياساً يدوزنون عليهِ العيدان وسائر آلات الطرب. بيد ان ذلك لا ينفي قولنا. اوّلًا لان الفرق المذكور ليس بكبيرٍ في اغلب الاحيان وثانياً لان في الصوت الانساني قياساً طبيعياً عمومياً يحترز بهِ العرب عن مزيد التباين في إجراء الحانهم وان لم يرشدهم الى اتفاق صوتيٍّ تامٍ آلة من الآلات الثابتة التي يتداولها الاوربيّون. وما لا نتمالك عن ايرادهُ بهذا الصدد رغبتنا الشديدة في ان يتّفق اولو هذا الفنّ الشريف بديارنا الشرقيَّة فيخترعوا كالاجانب آلة معدنيَّة تكون عندهم بمنزلة مقياس لا يحيدون عنهُ في المستقبل. وهذا امر سهل لا يقتضي الّا اجتماع بعض اساتذة من الموسيقيين واختيار صوتٍ واحدٍ ثابت مثلًا صوت مطلق الوتر الرابع في العود

---

١) اعلم انَّ الاوربيين اتّفقوا على اتخاذ مقياسٍ ما لارتفاع الاصوات وهبوطها فاخترعوا آلة خصوصيَّة يسمُّونها دياپازون (diapason) وهي غالباً عبارة عن قطعةٍ من الفولاذ صُنعت على شكل نعل فرس محرّج فاذا قُرع احد طَرَفَيْهِ اهتزّ ٨٧٠ هزّة في الثانية. فلمّا كان البرج المطابق لهذا العدد نفس النغمة التي يدعونها « la » (راجع الجدول) اصبح صوتها عندهم ميزاناً يرتّبون عليهِ اغلب آلاتهم كالپيانو والأرغُن وآلات النفخ وغيرها

الفصل الخامس

في افتراق الالحان عن بعضها واقتسامها الى انواع

اختلاف الالحان يكون على اربعة انواع: اوّلها اختلاف البرج الذي يقرّ عليهِ اللحن (١ والثاني اختلاف إجراء العَمَل مع كون القرار على البرج بعينهِ: والثالث فسادٌ يدخل على بعض الابراج: والرابع كون اللحن مزدوجاً

امَّا النوع الاول فكما لو نُقر مثلًا على برج الرست ثم على العراق ثم على العشيران ثم على اليكاه وقرَّ عليهِ لاختلف مسموعُهُ عمَّا لو نُقر على برج الدوكاه ثم على الرست ثم على العراق ثم على العشيران وقرّ عليهِ وهذا الاختلاف ليس هو ناشئاً من ارتفاع صوت برج الدوكاه الذي ابتُدئ بالنقر عليهِ وصوت العشيران الذي قرّ عليهِ عن برج الرست الذي ابتدئ منهُ وبرج اليكاه الذي قرّ عليهِ بالعمل الاول لان هذا الفرق متعلّق بِعلم الطبقة (٢ الذي يُبحث فيهِ عن ارتفاعها وانخفاضها. وذلك لا يتعلق باختلاف الالحان لانَّ اختلاف الالحان ليس بالارتفاع والانخفاض بل من الاسباب التي نسعى الآن ببيانها فنقول: انَّهُ لو كان البعد بين الابراج متساويًا لم يكن بينها تميزٌ لان كل منها حينئذٍ يقوم مقام غيره ويكون الاصوات في جميعها متساوية في الصعود والنزول. لكنها لمَّا كانت مختلفة الابعاد كان بمرور الصوت عليها وقرارهِ على احدها يحصل الاختلاف فيهِ حين المرور وحين القرار. لان في المثال المتقدم بالنقر على برج الرست والهبوط برجاً برجاً الى اليكاه اختلافاً من الابتداء من برج الدوكاه والوقوف على برج العشيران (٣ لأنَّهُ في

١) اي ينتهي اليهِ وكانَّ ذلك البرج اساس اللحن كلهِ ومن القواعد الابتدائيَّة في فن الموسيقى الحاضر ان اللحن ينتهي الى البرج الذي لُقِب باسمهِ والمدعو لذلك القرار (la tonique) فالالحان مثلًا التي من برج الدوكاه وهي واحد واربعون لحنًا مهما كان اختلاف اجراء عملها يجب ان يكون آخر صوتها المسموع الدوكاه ولو حدث في بعضها انزول الى ما تحت هذا البرج وقس عليهِ الالحان التي على سائر الابراج وهذا ما يسمّيهِ الافرنج (finir dans le ton)

٢) راجع في ذيل الفصل المتقدّم كلامنا على مقياس الفرنج المدعو (diapason)

٣) هذا وان كان البُعد بين الرست واليكاه مساويًا للبعد الذي بين الدوكاه والعشيران وهو عشرة ارباع في كلا الحالين

الاول هُبِط من كل من البرجين الاوّل والثاني ثلاثة ارباع ومن الثالث اربعة ارباع [امّا في الثاني فمن الاوّل هُبِط اربعة ارباع (١] وفي كل من البرجين الثاني والثالث ثلاثة ارباع ولعدم المناسبة بين الهبوط الاوّل والهبوط الثاني حصل الاختلاف في مسموع الصوت. وهذا هو اصل النوع الاوّل من الالحان ومنهُ كان القرار على كل برج لحناً على حِدَتهِ ويسمَّى ذلك اللحن باسم البرج الذي يُقَرّ عليهِ كرست ودوكاه وغير ذلك

وامّا النوع الثاني فهو فرع النوع الاول اذ الابراج فيهِ ايضاً تكون على ترتيبها بعينهِ لكن يختلف عنهُ بامرين احدهما اختلاف إجراء العمل في الانتقال من برج الى آخر وثانيهما الدخول في اللحن. امّا الاول فلا يمكن التعبير عنهُ بالكلام وليس عند العرب اصطلاح على علاماتٍ لهُ كالنقط والحركات مثل اصطلاح الافرنج واليونان الذين يوضحون بهِ هذه الاختلافات (٢. وامّا الثاني الذي هو الدخول في اللحن فنقول ان برج الدوكاه مثلًا يكون عند لحن الدوكاه ولحن الصبا (٣ فلحن الدوكاه يكون الدخول فيهِ من برج الرست ويصعد الى النوى ثم يكون قرارهُ على برج الدوكاه. واما الصبا فيبتدئ من برج الجهاركاه ويقرّ على الدوكاه كما سنوضح ذلك بحسب الإمكان عند شرحنا حدّ كلّ لحنٍ بمفردهِ حيث نذكر النقرات المصوّرة لكلّ لحنٍ من اي الابراج والارباع تكون

وامّا النوع الثالث الذي هو فسادٌ يدخل على بعض الابراج فذلك كلحن الحجاز مثلًا فانّهُ يُفسَد فيهِ برج الجهاركاه بمعنى انّهُ لا يُستَعمَل فيهِ ويقوم مقامَهُ ربع الحجاز المتوسّط بين برجي الجهاركاه والنوى. وهكذا عند ما يُنزَل ممّا فوقهُ لا يُمرّ عليهِ وفي

---

١) ما تراهُ بين معكّفين اضفناهُ الى الاصل لتمام المعنى

٢) فيضطرّ من ثم العرب كما اضطرّ مؤلفنا في باب الالحان ان يعبّروا عن الحانهم بالتفصيل موردين كل برج وربع بكامل اسمهِ ومظهرين الطول والقصر بكلماتٍ عديدة غريبة يعسر حفظها ويُملّ استمالها الكاتب والقارئ معاً. وهذا نقص واضح في فنّ الالحان العربية بيد ان إصلاحهُ سهل هينٌ فنرجو من احد ابناء الشرق ان يقوم بهِ خدمةً للوطن

٣) الصبا احد الالحان التي تقرّ على الدوكاه وهو المسمَّى بالمراكب كما سيأتي

كليهما يكون مروره على ربع الحجازيَّة لا على الجهاركاه كما ان لحن البياني ايضًا لا يستعمل فيهِ برج الاوج بل يقوم مقامهُ برج العجم

امَّا النوع الرابع الذي هو كون اللحن مزدوجًا فانَّهُ يكون مركَّبًا من احد النوعين الاوَّل والثاني ومن النوع الثالث. وهذا النوع يتناول فيهِ الصوت اكثر من سبعة ابراج الى انَّهُ يستعمل فيهِ ابراج من ديوانَين جوابات وقرارات مثلهُ لحن المحيّر فانهُ لحن الدوكاه مكرَّرًا. لانهُ يعمل اولًا لحن الدوكاه من ديوان جواب الدوكاه ثم ينتهي العمل الى ديوان القرار الذي هو ديوان الدوكاه نفسهُ. وهكذا اللحن شدَّ عَرَبان (١ فانهُ من حجازَين من ديوانَين. والعشيران يقرب ان يكون البياني يعمل من فوق الحسيني ثم ينتهي بالبياتي على العشيران (٢

الفصل السادس

في ترتيب آلات الموسيقي المعروف بالدوزان

انَّهُ بحسب كثرة انواع الآلات المستعملة في فنّ الموسيقي واختلاف اشكالها يعسر شرح ترتيب جميعها ولذلك نقتصر على الكلام في ترتيب بعضها الاكثر شهرةً في هذه الاقاليم فنقول: انَّ هذه الآلات قسمان احدهما يختصّ بفنّ الايقاع اي الاصول كالطبل والدفّ والنقارات والصنوج وما اشبه ذلك. وهذا لا يتعلّق بمعرفة الالحان بل هو متعلّق بقياس الزمان (٣ . والثاني يختصّ بالالحان وهو المقصود بهذه الرسالة وهو

١) وهو احد الالحان الاربعة التي قرارها برج البكاه وهو في الحقيقة لحن الحجاز مكرَّرًا

٢) والبياتي من الحان برج الدوكاه ولهُ فروع كثيرة كالبياتي عجمي والبياتي نوى والبياتي حسيني الخ. امَّا لحن العشيران فعملهُ عمل لحن البياتي الَّا انهُ يبتدئ من الحسيني وهو جواب العشيران

٣) اجلْ. الَّا ان الايقاع يزيد النغمَ رونقًا وتأثيرًا في مسامع المنصتين فلذا قلّما تحضر نوبةٌ موسيقيَّةٌ لا يُستعمَلُ فيها الطبل والصنوج لقياس الزمان. وزد على ذلك انَّ اهل الموسيقى من الاوربيين يرتّبون الطبل كسائر الآلات المختصَّة بالالحان اعني بهِ انَّهم يشدُّون او يرخون جلديهِ حتَى يتّفق دويّهُ بعض الاتّفاق مع صوت سائر الآلات

نوعان ذوات اوتارٍ وذوات نفخٍ . امّا ذوات الاوتار فمنها ما يشدُّون عليهِ وترًا ومنها ما يشدُّون عليهِ سِلكًا من حديد او من نحاس ومنها ما يشدُّون عليهِ شيئًا من شعر الخيل ونحوها . ولنذكر شيئًا من هذه الآلات مبتدئين بذوات الاوتار فنقول ان من ذوات الاوتار :

العُود

يشدون عليهِ سبعة ازواج من الاوتار المختلفة الغلظ والدقة . والزوج منها مشدود الوترين على نغمةٍ واحدة لاجل ضخامة صوت النقر عليهِ . واغلب استعمال الموسيقى يكون على اربعة ازواج منها ويندر استعمال الثلاثة الازواج الاخرى (١ فالزوج الاوَّل من شمال العود يشدُّونهُ قليلًا ويجعلونهُ قرار الجهاركاه ثم يشدُّون الزوج الثاني للرست والثالث للنوى والرابع للدوكاه والخامس للعشيران والسادس للبوسليك والسابع للنهفت وبهذا الترتيب يكون صوت كلّ زوج منها يعلو عن صوت الزوج الذي عن يمينه او عن قرارهِ عشرة ارباع لان الاوَّل يعلو عن قرار الثاني عشرة ارباع والثاني يعلو عن قرار الثالث عشرة ارباع والثالث يعلو عن نفس الرابع عشرة ارباع وهكذا الى آخر الازواج . فهذا البعد الكائن بين الزوجين في بعضها يكون ثلاثة ابراج وفي بعضها لا يكون على حسب وقوع الابراج الكبيرة والصغيرة بين الزوجين (٢

(تنبيه) اعلم ان بعض الموسيقيين يشدُّون الزوج الاوَّل لليكاه قصدًا لسهولة مناولة هذا البرج عند احتياجهِ وكذلك بما انَّهُ وقت العمل يكون موضعهُ اسفل الازواج الاربعة التي يشتغلون عليها غالبًا فاذا أطلقت عليهِ الريشة التي يُنقَر بها عليها اعني على الاوتار يُسمع لهُ دويّ رخيم ولاسيما حيث اكثر الاعمال تكون امّا من برج

١) والاقتصار على اربعة اوتار شائع منذ زمن قديم عند اليونان . فاذا اضافوا شيئًا الى تلك الاوتار لم تجاوز الزيادة حدّ الوتر الواحد وهم يسمّونهُ الحادّ . وامّا معاصرونا من اهل الشام ولبنان فهم عادةً على استعمال خمسة اوتار يضيفون اليها وترًا سادسًا عند الحاجة . وسنرجع الى ذلك في الذيل الآتي

٢) راجع الذيل الآتي

الدوكاه واماً من برج النوى حيث يكون صوتهُ حينئـذٍ مركز غمَّازٍ للاوَّل وقرار للثاني (١. انتهى

ثمَّ انهم يجعلون علامةً على اسفل صدر عنق العود مستعرضة تحت الاوتار من خشبٍ لونهُ مخالف للون صدر العود يحكمون وضعهُ بمكان ملاقاة الثُلث الاوَّل من رأس العود بالثلثَين الاسفلَين اي انهم يقسمون المسافة الكائنة بين مطلق الوتر من رأس العود وبين الفرس المستعرضة على صدر اسفلهِ المربوط بها طرف الاوتار (٢ الى ثلاثة اقسام متساوية بالبيكار وغيره من الآلات القياسيَّة ويجعلون هذه العلامة عند نهاية الثلث الاوَّل. وهذه العلامة تفيد امرَين مهمَّين: الاوَّل اذا جسَّ بالسبَّابة على زوج من الازواج ونُقِر عليهِ مع بقاء السبَّابة جاسيةً على ذلك الزوج فوق العلامة يكون صوتهُ مثل مطلق الزوج الذي فوقهُ او مثل جوابهِ فلو انَّهُ جُسَّ على الزوج الاوَّل من محلّ العلامة ونُقر عليهِ لكان صوتهُ مماثلًا للزوج الثاني الذي هو الرست. وهكذا

---

١) يريد بذلك انك اذا نلت اليكاه وقت عملك على العود يستمرّ صوتهُ في اثناء باقي عملك لاسيما ان ادَّى بك تأليف اللحن الى الاكثار من نقر النوى والدوكاه. وهذا امر طبيعيّ يتحقَّق وقوعه ليس فقط فيما بين اليكاه والدوكاه والنوى بل ايضاً في سائر الابراج (او الارباع) كلَّما وُجد بين ثلاثة منها برجٌ (او ربعٌ) وقرارهُ (او جوابهُ) وغمازهُ (او جواب جوابهِ او جواب غمازهِ الى ما لا نهاية لهُ) وهذا امر مبني على مبدأ طبيعي اعلى وهو ان الصوت في الجسم الرنان يسبب تموّجاً وترنين جسمٍ رنانٍ آخر اذا كانت درجتهُ الصوتية نفس درجة الصوت الاول او قراره. وعليهِ فاذا ضربت على البيانو واخرجت صوت «do» تسمع بالسوية صوت جميع الابراج التي اسمها ودرجتها «do» وكذلك تسمع في الوقت نفسهِ جميع الغمازات. الَّا ان تحقيق هذه القضيَّة يقتضي حسّاً جيدًا واختبارًا طويلًا لان هذه الاصوات تكون غالبًا دقيقة رقيقة رخيَّة فلا تقوى اذنُ كلّ احد على نيلها قاطبةً. ولو شكَّ احد قرَّائنا في صحّة قولنا هذا عليهِ ان يأخذ عودين يتفقان في الدوزان ادقَّ الاتفاق فيدلّي الواحد منهما من رأسهِ بحيث لا يمسهُ شيء في الهواء ثم ينقر العود الثاني على اي وتر احبّ. فاذا دنا احد الحاضرين من العود الاول واعاره سمعاً واعياً سمع تكرار البرج الذي استُخرِج من العود الثاني

٢) عنق العود ما بين جوفهِ ورأسهِ (او انفهِ). والعنق غير مجوّف وهو محل جس الاصابع على الاوتار. امَّا الرأس فهو محل ملاقاة الازواج او الاوتار من فوق العود. والفرس هي في اسفل الآلة او في قاعدتها عليها تمرّ اطراف الاوتار متباينة الاماكن. واذا كانت الفرس قصيرة لا تكاد ترتفع عن صدر العود فلها اسم آخر وهو المشط. وهو اكثر استعمالًا للعود من الفرس. امَّا العلامة في اسفل العنق فتسمَّى الدستان (sillet). والدستان كلمة فارسيَّة معرَّبة يراد بها كل

لو جُسّ على النوى (١ لكان صوتهُ جوابًا للدوكاه ثم ان الدوكاه (٢ يصير بهذا العمل جوابًا للعشيران (٣ وبهذا العمل على الازواج المذكورة يحصل امتحان صحّة الدوزان وفساده. الامر الثاني: انّهُ اذا اراد الموسيقيّ ان يصعد بيدهِ الى الجواب لا يشدّ بوضع اصابعهِ على محلّ الجواب لانّهُ ينقلها حالًا الى محلّ الجواب الذي لا يرتاب في صحّته. واما الازواج الاربعة التي يكون عنها اكثر العمل بالعود فهي الرست والنوى والدوكاه والعشيران. فهذه الاربعة الازواج اذا نُقر على مطلقها يكون عنها الاربعة الابراج المسمّاة باسمائها. واما بقيّة الابراج التي تلزم فيتناولها من الازواج انفسها بالجس عليها بروُّوس الاصابع من يده اليُسرى

ولاجل زيادة الايضاح فلنُورد طريقة الصعود من القرار الى الجواب والهبوط من الجواب الى القرار برجًا برجًا فنقول: انّ الاوّل برج اليكاه وهذا يخرج من الزوج الاوّل إمّا بالنقر عليهِ مطلقًا اذا كان مشدودًا يكاه او محسوسًا عليهِ بالسبّابة اذا كان مشدودًا قرار الجهاركاه. ثم العشيران يوْخذ مطلقًا من الزوج الخامس ومنهُ يوخذ العراق مزمومًا عليهِ بالسبّابة والرست مزمومًا عليهِ بالبنصر وقد يوْخذ الرست من الزوج الثاني مطلقًا. ثم يوْخذ الدوكاه مطلقًا من الزوج الرابع والسيكاه والجهاركاه يوْخذان منهُ مجسوسًا على اوّلهما بالسبّابة وعن ثانيهما بالبنصر ثم يوْخذ النوى مطلقًا من الزوج الثالث ويوْخذ الحسيني والاوج والماهور منهُ ايضًا بالجسّ عليهِ للاوّل بالسبّابة وللثاني بالبنصر وللثالث بالخنصر ثم يرفع الموسيقي يدهُ على عنق العود الى مكان العلامة الكائنة في ثلثهِ الاوّل المتقدّم شرحها وهناك يجسّ على الزوج الثالث بالسبّابة فيكون الحيّر ثم بالوسطى عليهِ ايضًا فيكون البزُرك ثم بالبنصر فيكون الماهوران ثم بالخنصر ايضًا فيكون جواب النوى المسمّى رَمَل توتي. وهكذا يرجع برجًا برجًا الى الحيّر ويُبقي يدهُ عند العلامة ويتناول الماهور من اجوبة الزوج الرابع بالجسّ عليهِ بالبنصر ثم الاوج عنهُ ايضًا بالجسّ عليهِ بالوسطى وكذلك الحسيني بالجسّ عليهِ بالسبابة. ثمّ يتناول النوى بالنقر على مطلق الزوج

علامةٍ على عنق آلةٍ من ذوات الاوتار. بها يُشار اشارةً صريحةً الى موضع جسّ الاصابع. والدساتين كثيرة على الطنبور. وهكذا كانت على العود. الّا ان ارباب الموسيقى استغنوا عنها في ممرّ الازمان

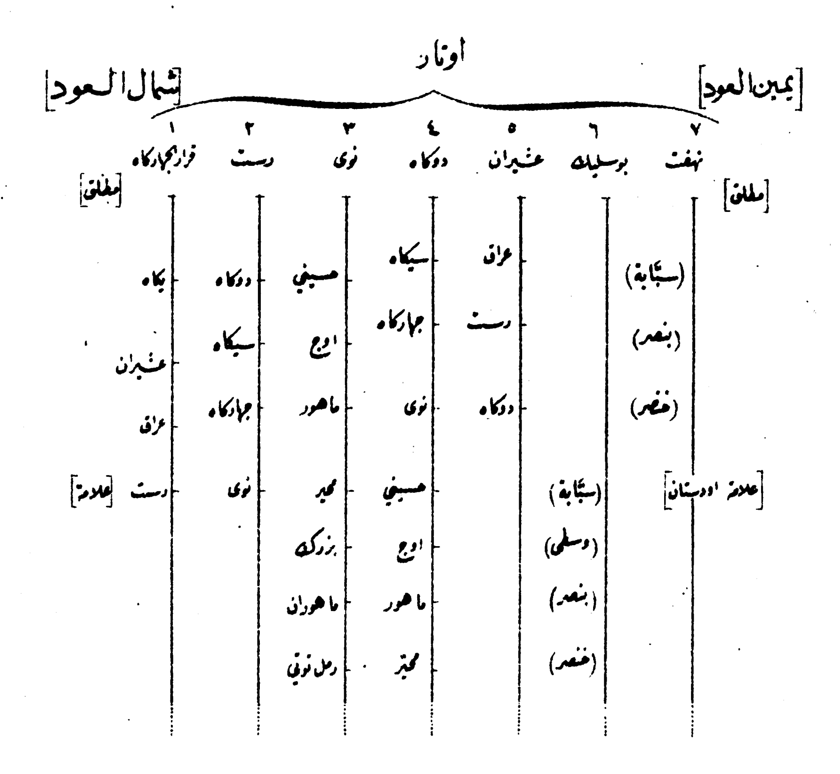
١) يريد بذلك «وتر» النوى او الزوج الثالث

٢) اي الزوج الرابع ٣) يعني الزوج الخامس

الثالث ويرجع بيده الى مكانها الاوّل وينزل في بقيّة الابراج برجاً برجاً حسب صعوده. واماّ الارباع التي يحتاج اليها في بعض الالحان الكائنة من النوع الثالث فيتناولها بتقديم اصابعهِ او تأخيرها عن الجس على الزوج الذي يراد اخذ ذلك الربع منهُ

ذيل على الكلام في العود

ترتيب العود ودوزنتهُ حسب طريقة المؤلف



فاذا طالعت الجدول الذي وضمناهُ (ص ١٨) ترى ان صوت الوتر الاول يعلو عن قرار الثاني الذي عن يمينهِ عشرة ارباع. الخ ...

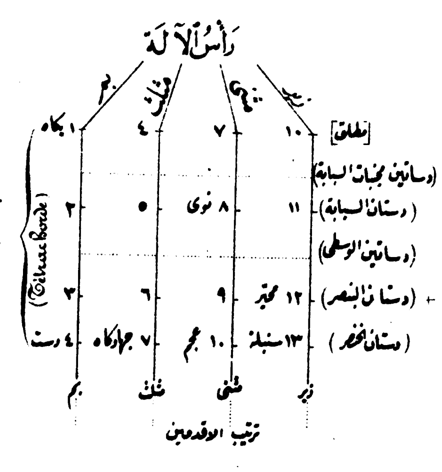
فعلينا الآن ان نوجز الكلام عمّا اهتدينا اليهِ من ترتيب العود عند المعاصرين والاقدمين من العرب فنقول اوّلا انّ ما رأينا وامتحنّا من طريقة معاصرينا يقضي منّا العجب لسهولة مأخذه وعدم اشتباكه خلافاً لطريقة صاحب الرسالة. فعادتهم ان يشدّوا على اعوادهم خمسة اوتار الاربعة منها مزدوجة وقلّما يزيدون زوجاً سادساً. وهو قرار الدوكاه. فالوتر الاوّل من شمال العود يشدّونهُ يكاه

وعند الحاجة قرار السيكاه او قرار البوسليك. امّا الزوج عن يمينه فيجعلونهُ عشيران والثالث دوكاه والرابع نوى والخامس ماهور حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق ما عدا بين الاول والثاني ثلاثة ابراج.

واحسن قاعدة للدوزان هي المصطلح عليها في الوقت الحاضر. وهي ان يُشدّ النوى فيكون جواباً للبكاه واذا جسّ على النوى بالسبّابة فيخرج منهُ صوت يكون جواباً للعشيران. ثمّ يجس على العشيران بالبنصر فيُسمَع منهُ صوت قرار الماهور ثم يجسّ على الماهور بالسبابة فيُسمع منهُ صوت المحيّر اي جواب الدوكاه فيشد الدوكاه قراراً للمحيّر. هذا ما افادنا ايّاه الخواجا شكري سودا الموسيقي البارع

رأس العود
شمال العود
يمين العود
١ ٢ ٣ ٤ ٥
(مطلق) ماهور نوى دوكاه عشيران بكاه (او قرار السيكاه)
(سبابة) محيّر حسيني سيكاه عراق (وسطى)
(بنصر) بزركه اوج جهاركاه رست
(خنصر) ماهوران (ماهور) (نوى) (دوكاه)
رمل توتي صدر العود
ترتيب المحدثين

امّا ترتيب الاقدمين فلا نرى لهُ شرحاً اوضح من ملخص نستلخصهُ من كتاب الموسيقى لابي نصر محمد بن محمد الفارابي (المتوفى سنة ٩٥٠ للمسيح) ولهُ كما تقدم اليد الطولى في الموسيقى العربية واليونانيَّة معاً. فدونك وصفهُ العود واعلم انّهم لم يكونوا يشدُّون على العود الّا اربعة اوتار اغلظها البَمّ ثم المِثلَث ثم المَثنى ثم الزير



قال ابو نصر الفارابي: « ودساتينها المشهورة اربعة دساتين مشدودة على الاماكن التي تنالها الاصابع في اسهل موضع يمكن القبض عليها. . فاوّل هذه دستان السبّابة وثانيها دستان الوسطى والثالث دستان البنصر والرابع دستان الخنصر فيكون اقسام الاوتار المشهورة على عدد الدساتين. فاوّل نغمة في كل وتر نغمةُ كل الوتر وتلك تسمّى نغمة مطلق الوتر. والثانية تسمى نغمة السبابة والدستان الحدث لها مشدود على تسع ما بين مجتمع الاوتار وبين المشط ثم نغمة الوسطى ولنؤخّر القول في موضع دستانها » (لاختلاف ارباب هذا الفنّ في تقسيم المسافة بين السبابة والبنصر) « ثم نغمة البنصر ودستانها مشدود على تسع ما بين السبابة الى المشط ثم نغمة الخنصر ودستانها مشدود على ربع ما بين مجتمع الاوتار الى غايتها في المشط. فاذاً مجموع نغمتَي مطلق كلّ وتر وخنصره هو البعد الذي بالاربعة (tétrachorde) ومجموع

نغمتَي مطلقهِ وسبابتهِ هو بُعد طنيني (اي برج كبير ton majeur) فيبقى مجموع نغمتي سبابتـهِ وبنصره بعد طنيني فيبقى مجموع نغمتي الخنصر والبنصر البعـد الذي يسمَّى البقيَّة والفضلة . . » ($\frac{243}{256}$ Demi-ton pythagorique او Limma) . ولما كانت اوتار العود توضع وضعها المشهور بان يُحزَق المثلثُ حتى يصير نغمة مطلق المثلَث مساويةً لنغمة خنصر البمّ . ويُحزق المَثنَى حتَّى يصير نغمة مطلقهِ مساوية لنغمة خنصر المثلث وكذلك يجعـل نغمة مطلق الزير مساوية لنغمة خنصر المثنى ظهر ان نسبة نغمة مطلق كلّ وتر الى نغمة مطلق الوتر الذي تحتهُ نسبة الذي بالاربعة فبيّنٌ انَّ الجمع المستعمل في العود هو مثل ضِعف الذي بالاربعة فاذن الجمع المستعمل في العود مُقصر عن الجمع التام بُعدين طنينيَّين »

ثم أتى الفارابي بشكل ابتناهُ في اسفل الوجه السابق الّا انَّنا قلبنا حروف المعجم التي استعملها ارقاماً هنديَّة ابتغاء الوضوح فاضفنا الى بعضٍ منها اسماء ابراجٍ وارباعٍ تساويها وذلك قصد الارشاد . فكلّ رقم يدل على نغمة الّا ان البعد بين نغمةٍ ونغمة يختلف على اختلاف مسافة الخطوط المستعرضة فترى من ثمَّ ان البعد بين ١ و ٢ مساوٍ للبعد بين ٢ و ٣ وهو بعد طنيني واماً البعد الذي بين ٣ و ٤ فهو مساوٍ للفضلة اي لاقلّ من نصف الطنيني . ولعلَّك تستعلم كيفيَّة اتمام الجمع التام اذ كان الترتيب المارّ شرحهُ مقصرًا عنـهُ ببعُدَين طنينيين فيجيبك الفارابي : « وقد يمكن تمام هذا الجمع في هذه الآلة بوجوهٍ احدهـا ان يشدّ دستانان اسفل من دستان الخنصر ببعدَين طنينيين و يستعمـل نغمتا هذين الدستانين في الزير وحدهُ . . . والثاني ان يُرتَّب اوتارُها غير الترتيب المعتاد وتعرَّض بهذا الوجه ان ينتقل النَغَم التي كانت تُسمع في الترتيب المشهور من اماكن الى أُخر . وربَّما لحِق مع ذلك ان يُفقَد كثير من النَغَم التي كانت تسمع من الدساتين فيها قبل ذلك . . . والوجه الثالث ان يُزاد وتر خامس فيُشدّ تحت الزير (يعني عن يمينهِ) وترٌ والدساتين على حالها ويُجعل نغمـةُ مطلقِ الخامس مساويةً لنغمة خنصر الزير ولنُسمّ هـذا الوتر الحادّ فيصير بنصر الحاد تمام ضعف الذي بالكلّ » (اي ديوانين كاملين) . فهاك الآن بالاختصار ما يقولهُ عن الوسطى : « واماً دستان الوسطى فان بعض الناس يرَى ان يشده بحيالِ نقطةٍ من الوتر بينهـا وبين دستان الخنصر ثُمن ما بين الخنصر الى المشط فيصير نسبة الوسطى هذه الى نغمة الخنصر نسبـة كلٍّ وثُمن كلٍ — (يعني بهِ انَّهم يجعلون صوت الوسطى يسفل صوت الخنصر ببُعدٍ طنيني) . . . . وبعض الناس يشدّ دستان الوسطى على منتصف ما بين السبابة والبنصر و يسمَّى ذلك وسطى الفُرسِ و بعضهم يشدهُ على منتصف ما بين وسطى الفرس والبنصر ويسمَّى دستان زَلزَل . » (وهو منصور جُعَيفر المغني المشهور كانت وفاتهُ نحو ١٥٠ سنة قبل وفاة الفارابي) « وقد يستعملون دساتين أُخر بين السبابة وبين المطلق الى مجمع الاوتار ويسمّونها مُجنَّبات السبابة واحدها هو الذي على طرف ضعف البعد الطنيني متى رُتّبت من الجانب الاخر » (يعني اذا قسمت البعد الذي بالاربعة تقسيماً مقلوباً حتى يكون اوَّلا الفضلة (limma) وبعدها بعدان طنينيَّان) . ولا يخفى ان محلّ وضع هذه المجنَّبات متعلّق بمحل الوسطى ولذا يكون عدد مجنبات السبابة موازيًا لعدد دساتين الوسطى . وعليهِ فيوجد منها مجنَّبات منها مجنب السبابة الآنف الذكر ومجنَّب الفُرس ومجنب زلزل الى غير ذلك

الكمنجة الافرنجيَّة

وعادتهم ان يشدّوا عليهـــا اربعة اوتار اوَّلها من جهة اليمين وهو اغلظ الاوتار ملفوفًا عليهِ سلك دقيق من نحاس يجعلونهُ قرار الرست وثانيها وتر ارقّ منهُ يجعلونهُ يكاه وثالثها وتر ارقّ منهُ يجعــلونه دوكاه ورابعها وتر او خيط مزدوج مبروم من حرير ارقّ منها يجعلونهُ نوى. والعمل في اخذ الابراج والارباع الباقية كالعمل في العود تؤخذ بالجس على الاوتار باصابع اليد اليسرى (١ . ومنها :

الكمنجة العربيَّة

يشدُّون عليها جزئتين من شعر الخيــل احداهما وهي الادقّ من جهة الشمال اي شمال الآلة (٢ ويجعلونها النوى والثانية وهي الاغلظ من جهة اليمين يجعلونهـــا دوكاه واحيانًا رست و بقيَّة الابراج والارباع تؤخذ بالاصابع كما تقدم. غير ان هذه الآلة وان كان صوتها شجيًّا مطربًا غير كاملة الترتيب واكثر الاحيان يضطر الموسيقي ان يأخذ

---

١) يظهر من هذا الكلام ان الكمنجة الفرنجية عند معاصري الدكتور مشاقة كانت اغلظ او اكبر قليلًا من الكمنجات الاعتيـادية المعروفة في ايَّامنا. فان قرار الرست صوتٌ اهبط من ان يُسمَع في كمنجاتنا. وعلى كلّ حال فما لا ريب فيهِ ان اترابنا من الموسيقيين يدوزنون الكمنجة الفرنجية على الصورة الآتية :

٤	٣	٢	١
ماهور	نوى	دوكاه	يكاه

فاذا اعتبرت الابعاد في كلا الحالين رأيت ان دوزان الدكتور مشاقـة يقرب من دوزان الاوربيّين الَّا في البُعد بين الوتر الثالث والرابع فان الابعاد الثالثة الاولى هي ابعاد بالخمسة واما الرابع فبُعدٌ بالأربعة ولمزيد الايضاح اليك صورة الدوزان الاوربي :

sol	ré	la	mi
١	٢	٣	٤

٢) يذكّرنا وصف المؤلف للكمنجة العربيـة آلةً من الآلات الطائرة الشهرة ألا وهي الرباب المعروف قديمًا في انحاء الغرب باسم Rebec وهو كالكمنجة يُجَسّ بقوسٍ. فجاء اسم هذه القوس في رسالة كثر التحَف على صورة « كمان ». ومنهُ اشتقَّت لفظة الكمنجة

امَّا الفارابي فانَّهُ لم يُشر الى استعمال القوس ولعلَّها لم تكن بمأنوسة في عصرهِ عند فحول المغنّين فدونك ما كتب عن الرّباب مختصرًا قال: « وهذه الآلة ... ربّما استُعمل فيها وتر واحد وربَّما اثنان متساويا الغلَظ وربَّما استعمل وتران متفاضلا الغلظ ويُجعل ازيدهما غِلَظًا حالهُ في هذه الآلة كحال المثلث في العود وحال الانقص غلظًا ... كحال المثنى في العود ... وفي اسفلها قائمةٌ على خِلقة دبية الطنبور... واول الامكنة (التي تخرج منها النغم) مكان السبابة وهو على تسع ما بين الانف وبين الحاملة (chevalet) والثاني مكان الوسطى وذلك على سدس ما بين الانف والحاملة

ابراج القرار من الجواب كالعراق والعشيران واليكّاه فيعملهنّ من الاوج والحسيني والنوى اذ ليس محلّ لهنّ في الآلة لعملهنّ منهُ. واكثر اربابها يضطرون ان يحملوا معهم كمنجة ثانية قصيرة يجعلون الدوكاه منها بارتفاع النوى في الاولى. ولكن يستر منها هذه العيوب صوت بقية الآلات التي تصاحبها في العمل و براعة الذي يشتغل بها اذا كان منفردًا فيتجنّب العمل من الابراج التي يعسر عليهِ اجراؤُها عليها . ومنها :

الطنبور

يربطون على عنقهِ دساتين من وتر على مكان كل برج وكل ربع ويشدُّون عليهِ غالبًا ثمانية سلوك من حديد فالاربعة اليمنى يشدونها يكّاه والاربعة اليسرى يشدونها نوى والموسيقي وقت العمل يتناول كلّ ما يحتاجهُ من الابراج والارباع بان يجسّ السلوك الحديدية باطراف اناملهِ على الدساتين المربوطة على عنق الآلة . والطنبور يُعتبر من اتمّ الآلات الموسيقية واصلحها للعمل

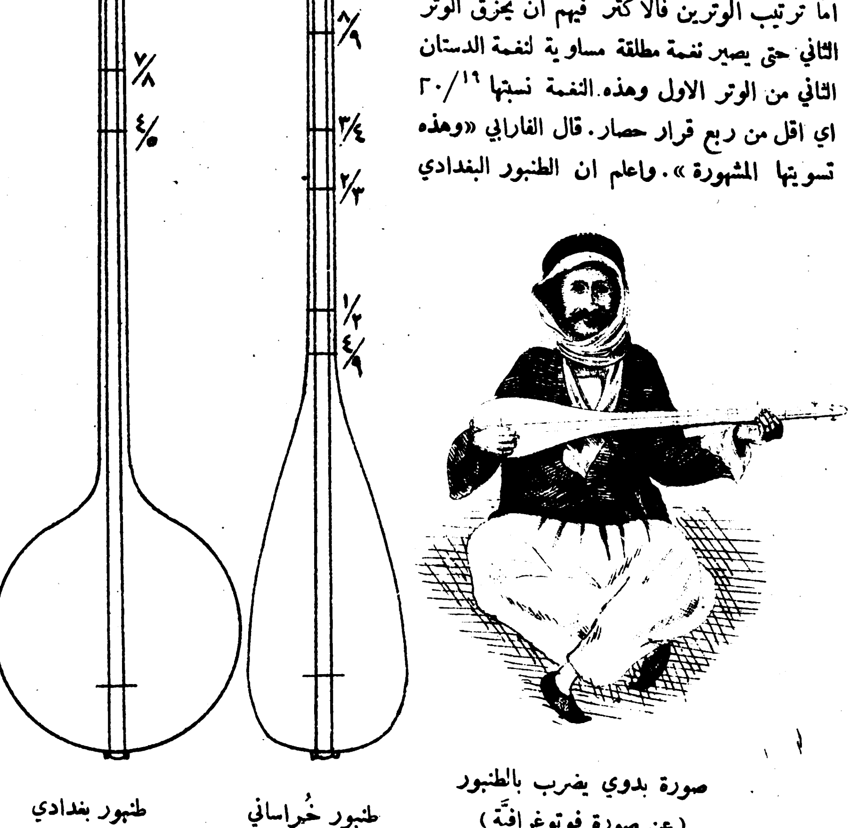
ذيل على فصل الطنبور

لعلّ الطنبور الذي وصفهُ المؤلّف نفس الآلة التي سمّاها ڤيلّوتو(Villoteau) الطنبور الشرقي لاشتمالها على ديوانين كاملين (راجع كتابه *Description de l'Egypte*, t. XIV p. 273) وقد وصف هذا المؤلف عدة طنابير اخرى منها الطنبور البلغاري (bulgare) المحتوي ديوانًا ونصفًا ثم الطنبوران التركي والفارسي الكبيران المشتملان على اكثر من ديوانين ثم الطنبور الفارسي الصغير الى غير ذلك فيتبيّن من ثمّ اهميّة هذه الآلة بين آلات الطرب وما احرزت من رفيع المكان في بلادنا الشرقية . والحق يقال اَن قَدْرَهُ عندهم قدر العود او ما يقرب منهُ فترى العامة بين الاتراك يطلقون اسم الطنبور على العود نفسه فيسمّونه « طنبورًا » ولنا في ذلك شاهد نؤثر شهادته على ما سواها وهي شهادة الفارابي الذي فاز بالسهم المعلّى في فن الموسيقى فاليك ما اوردهُ في شأن الطنبور قال : « وهذه الآلة قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود واعتقادهم لها وأَلْفهم لها يقارب اعتقادهم للعود وأَلْفَهم لهُ » وقال ايضًا عند وصفه الطنبور وعدد اوتاره واجناسه : « وتبيان هذه الآلة اكثر الامر يستعمل فيها من الاوتار وتران فقط وربما استعمل فيها ثلاثة اوتار غير انهُ لما كان الاشهر فيها استعمال وترين اقتصرنا اولاً على ذكرها بوترين . والذي يُعرف منها الاشهر في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا — (يريد الشام) — صنفان من الآلة صنفٌ منها يعرف بالطنبور الخراساني

والثالث مكان البنصر وهو على تِسع ما بين مكان السّبابة والحاملة والرابع مكان الخنصر وهو على عشر ما بين مكان البنصر وبين الحاملة » . ويظهر لك من ذلك ان البعد بين المطلق ومكان الخنصر ليس البعد بالاربعة بل انهُ ينقص عنهُ بكثير . فهذه الآلة اذًا كالكمنجة العربية او ابنتها غير كاملة الترتيب امّا الدساتين فلا استعمال لها فيها

ويستعمل ببلاد خراسان وفي البلاد التي تتوغل الى شرق خراسان والى شمالها وصنف آخر يعرفهُ اهل العراق بالطنبور البغدادي ويستعمل ببلاد العراق وما توغل منها الى مغرب العراق والى جنوبهِ وكل احد من هذين الصنفين يخالف الآخر في خلقتهِ وفي عظمهِ... ولما كان البغدادي اشهر هذين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا ان نبتدئ اولاً بالبغدادي.

فنقول ان البغدادي يقسم وتراهُ المتوازيان من جانب الملوى – (وهو الوَتد في راس الآلة) – في اكثر الامر بخمسة اقسام مساوية تحدُّ نقط اقسامها دساتين تشدّ على مقبض الآلة بحبالٍ كل واحدةٍ من نقط الاقسام وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة – (اي الفرس) – الى آخر ما يتحركُ منها من جانب الملوى». فيظهر من ذلك انَّهُ اذا سمَّينا صوت مطلق الوتر يكاه كانت نغمة آخر دستانه ما يقرب من قرار نيم عجم اي ما يتجاوز الاربعة ارباع فقط. امَّا ترتيب الوترين فالاكثر فيهم ان يحزق الوتر الثاني حتى يصير نغمة مطلقة مساوية لنغمة الدستان الثاني من الوتر الاول وهذه النغمة نسبتها ١٩/٢٠ اي اقل من ربع قرار حصار. قال الفارابي «وهذه تسويتها المشهورة». واعلم ان الطنبور البغدادي



طنبور بغدادي

طنبور خُراساني

صورة بدوي يضرب بالطنبور
(عن صورة فوتوغرافيَّة)

اقلّ خطارةً وكمالاً من الخراساني . اليك ايضاً كلام الفارابي في وصفهِ قال :

« ان هذه الآلة اي الطنبور الخراساني يستعمل فيها وتران متساويا الغلظ . . . ودساتينها كثيرة مشدودة فيها بين الانف الى قريب من منتصف طول الآلة . . فمن دساتينها ما يلزم امكنة واحدة ومنها ما قد تتبدَّل امكنتها . . والدساتين الراتبة على الاكثر خمسة . . فاول الراتبة مشدود على تسع ما بين الانف وبين الحاملة — (اي في العشيران) — والثاني على ربع ما بينهما — (رست) والثالث على ثلث ما بينهما — (دوكاه) — والرابع على نصف ما بينهما — (نوى) — والخامس على تسع ما بين الحاملة والمنتصف (حسيني) — واما الدساتين التي تتبدل فهي التي تقع فيما بين هذه الخمسة . . . وتسوية هذه الآلة ممكنة على انحاء كثيرة احدها ان نجعل نغمة مطلق الوتر الثاني مساوية لنغمة مطلق الاول . . . وهذه التسوية يسمّونها تسوية المزواج . . . وتسوية هذه الآلة المشهورة بان نحزق الوتر الثاني حتى يصير مطلقه مساوياً لنغمة الدستان الثالث (اي العشيران) والبعد اذاً بين مطلق الوترين بعد طنيني الى غير ذلك من التسويات كتسوية النجاري (بعد بين المطلقين خمسة ارباع tierce mineure) وتسوية العود (بعد بالاربعة quarte)

(انظر في الوجه السابق صورة شمسية صوّر فيها اعرابي من بادية الشام وبيده طنبورٌ خراساني يضرب بهِ وبقربهِ طنبوران خُراساني وبغدادي اخذنا صورتها عن تأليف المستشرق لَند)

القانون

وهو من الالات التي هي في الطبقة العليا من الطرب (١ ومع ذلك فان العمل عليهِ سهل جدًّا ويكون صوتهُ كصوت آلتين تشتغلان معًا لان العامل بهِ في وقت العمل تكون جميع الابراج المحتاج اليها من قراراتها وجواباتها مبسوطة قدَّامهُ ويداهُ متفرغتان للعمل يشتغل باليد اليمنى على ذلك الديوان وباليسرى على قرارهِ فيكون

١) قد سمَّاها الفارابي المزامير . ومنها ما تكون بانبوبةٍ مفردة وهي المعروفة بالناي (والناي كلمة فارسية معناها المزمار) . ومنها ما تكون بانبوبتين كالدوَني او اكثر . ويُجعل من بعضها الى بعض منافذ في امكنة منها معلومة ويُنفخ في الاوسط . امَّا الصرناي فانها ايضاً صنف من المزامير غير انهُ احدّ تحديدًا من سائر اصنافها . وقد طالما يطرق صوتهُ مسامعنا مصاحبًا بدويّ الطبل في ايَّام الاعياد واستعمالهُ شائع في بلاد تركيَّة . وللصرناي صورٌ مختلفة في الكتابة واللفظ فيقال سرناي وصورناي وسرناي وسورنا وزورنا وزرنا الى غير ذلك واصله من لفظتين اعجميَّتين احداها « سور » ومعناها احتفال والثانية « ناي » اي مزمار . وكل هذه الآلات التي يأتي بذكرها صاحب الرسالة ما عدا الارغن هي من الجنس المعروف عند عامَّة بلادنا بالكرنَيْتة والمِنجَيرة (clarinette, hautbois, musette...) لا من جنس الشبَّابة (اي flûte) . واختلافهما بان فمَ الآلة من الصنف الاول كائن في نهاية رأسها ويُنفَخ فيها من فوق . امَّا الصنف الثاني ففمها عبارة عن ثُقب اكبر ثُقَب على بعد معيَّن من رأس الآلة فالنفخ فيهِ يكون من جنب الآلة . ومن المزامير المزدوجة الشائع استعمالها عند عامَّة سوريَّة ولبنان الارغول وهو ضخم طويل القصبتين والمسحورة وهي اصغر

المسموع من الآلة صوتين جوابًا وقرارًا معًا. هذا مع ان كلّ برج منهُ يحتوي على ثلاثة اوتار فيكون عبارة عن صوت ست كمنجات تشتغل معًا. واما صِفة دوزانه فقد جرت العادة بان يشدُّوا عليهِ اربعة وعشرين برجًا كل برج منها ثلاثة اوتار متساوية في الغلظ والدقَّة ثمَّ ان وتر كل برج يكون اغلظ ممَّا فوقهُ وارقّ ممَّا تحته وعلى الغالب يجعلون البرج الاعلى جواب الحسيني وبعضهم يجعلونهُ جواب النوى وهكذا يشدُّون كل برج تحت الآخر على الترتيب اي اذا جعلوا الاعلى جواب الحسيني يجعلون الذي تحتهُ جواب النوى وتحتهُ جواب الجهاركاه وتحتهُ جواب السيكاه وهكذا ينزلون برجًا برجًا الى البرج الرابع والعشرين فيكون موقعهُ قرار قرارِ الجهاركاه وبمقتضى ذلك يكون القانون محتويًا على ثلاثة دواوين وثلاثة ابراج اولها من قرار قرار الجهاركاه الى قرار السيكاه وثانيها من قرار الجهاركاه الى السيكاه وثالثها من الجهاركاه الى البزرك ويبقي فوقهُ الماهوران والرمل توتي وجواب الحسيني

وهذا الترتيب يسمُّونهُ دوزانًا سلطانيًّا يريدون بذلك انَّهُ مرتَّب على ابراج صحيحة لا ارباع فيها فاذا ارادوا عمل بعض الالحان التي يُفسد فيها بعض الابراج يعمدون الى ذلك البرج الذي يُفسد بذلك اللحن فيشدُّونهُ او يرخونه عن اصلهِ ويجعلونهُ ذاك الربع المحتاج اليهِ. مثل الاول لحن الحجاز فانَّهُ اذا كان قرارهُ الدوكاه يُفسد فيهِ برج الجهاركاه فيشدُّونهُ حتى يكون حجازًا. ومثل الثاني لحن البياني فانَّهُ يُفسد فيهِ برج الاوج فيُرخى حتى يكون عجمًا

ذيل

لقد اصاب المؤلف في قولهِ: ان صوت القانون مطربٌ في الغاية وبهِ كان داود يسكّن حمية شاول الفائرة الَّا ان قانون داود كان كبيرًا يبلغ طولهُ قامة الرجل فلا يجسُّهُ الموسيقيّ الَّا مستويًا على الاقدام وهو المعروف عند العبرانيين بالنبل (nebel) وعند الفرنج بالهَرْب (harpe). وقد حدَّد الفارابي القانون وقال « انهُ من الآلات التي تُستعمل فيها الاوتار مطلقةً وهي التي يُجعل فيها لكل نغمة على حيالها وترٌ مفرد ». وهذه الآلات معروفة عند العرب بالمعازف وعند العجم بالجُنك وقد عُرِّبت هذه اللفظة وجمعها جنوك وكلها من جنس الهَرْب يدعوها اللاتين (sambuca). والقانون كثير الاستعمال في الممالك التركية يسمّيهِ العامَّة « سَنطُورًا » واستعمالهُ إمَّا بان يُنقَر بشيءٍ من ريش الحوت (baleine) او من الحديد المسنون يجعل في طرف السبابة او الوسطى من كلتا اليدين او بالضرب عليهِ بمِقرعتين من المعدن يُجريها الموسيقي على الاوتار وربَّما تراهم يجسّونهُ ايضًا باطراف اناملهم غيرَ انَّ هذا مختصّ بالقانون الكبير المارّ ذكره الشائع استعماله في بلاد اوربَّة. اما عدد اوتار القانون عند الاقدمين من العرب فهو ستَّة وعشرون وترًا ليكون عدد نغماتهِ متساوية لنغمات العود الكامل ذي الخمسة الاوتار

— آلات النفخ —

واماَّ الآلات ذات النفخ فانواعها كثيرة (١ منهـا الناي والكيرفت والمزمار والصرناي والارغن والجناح وغيره وجميعها عدا الاخير منها يثقبونها ثقوبًا يسدّها الموسيقيّ برؤوس انامله عند النفخ فيها ويفتح منها ما يحتاج اليهِ في عملهِ . وهذه الثقوب غالبًا يحكّمون وضعها ان تكون ابراجًا صحيحة واذا أحتيج الى ربعٍ ما فعنـد النفخ يُفتح جزءٌ من الثقب المجعول للبرج الكائن فوق ذلك الربع . ولارباب هذه الصناعة احتيالات في استخراج بعض الابراج والارباع التي يحتاجون اليها بان يسدُّوا بعض الثقوب ويفتحوا بعضها فتخرج ابراجٌ وارباعٌ لم يكن لها في الآلات من ثقبٌ مخصوص (٢ واماَّ الاخير منها وهو الجناح فهـذا يضعونهُ من انابيب منظومة في جامعةٍ تجسّ على افواه تلك الانابيب التي يكون عمق قعرها متفاوتًا لكي يكون صوتها عند الصفير بهـا متفاوتًا كترتيب الابراج (٣ وقد صار هذا الشرح كافيًا لمثل هذا المختصر

الفصل السابع

في بيان كيفية عمل الالحان من غير مواضعها وهو المسمى التصوير او قلب العيان(٤

ان ارباب هذه الصناعة قد تُلجئهم الضرورة احيانًا الى ان يُجروا ألحانًا من ابراج غير ابراجها الاصلية كلحن الدوكاه والحجاز مثـلًا اللذَين اصل كون قرارهما على برج الدوكاه فانهم اكثر الاحيان يجرونهما عن برج النوى لكي ترتفع طبقتهما وتلذّ السامع وقد يكون ذلك ضروريًا في بعض الالحان المزدوجة التي يكون عملها يتنـاول ديوانين وقرارها على برجٍ عالية مثل لحن شد عرباء الذي يَعسر على المنشد ان ينشدهُ بان يكون قراره على الدوكاه لأنهُ حينئذٍ يضطر الى ان يصعـد بصوتهِ الى جواب الحسيني الذي على الغالب يعجز صوت المنشد عن بلوغهِ وان بلغهُ فيكون ذلك بعنفٍ شديد ويكون

١) راجع الحاشية السابقة ص ٣٢ وكان الصواب ان تجمل هنا ٢) الآن انَّ عندهم وسائل أُخرى متقنة وهي ان يفتحوا ثقوبًا يجعلون عليها مفاتيح ومن الثقوب ما يبقى مفتوحًا فيسدونهُ عند الحـاجة وهو اقلّ عددًا . ومنها ما يكون مرتجًا فيفتحونهُ بواسطة المفاتيح لاستخراج الابراج والانصاف والارباع . وللزمار الكامل (grande flûte) اربعة عشر من تلك المفاتيح

٣) والجناح لا نعلم لهُ استعمالًا غير استعمال الصبيان لهُ يلعبون بهِ مبتهجين لسرعة تعقّب اصواتهِ اللينة

٤) التصوير ما يعرفهُ الافرنج بقلب القرار او اللحن (Transposition, changement de ton) ولفهم هذا الفصل وما يليهِ من الفصول المهمَّة فليراجع القارئ الجدول العام ص ١٨

سماعهُ غير لذيذ. ففي مثل هذه الواقعة يصوّرون اللحن المذكور بان يكون قرارهُ برج اليكّاه او برج العشيران كما انّهم غالباً يعملون ايضاً لحن المحيَّر من هذا العمل

واماَّ عندما يُراد إجراء العمل على آلتين مختلفتين في الطبقــة من اصل وضعهما كقانونٍ كبير طبقتهُ منخفضة ولا يمكن شدّ اوتاره اكثر من احتمالها فتَنهتك ومعهُ كيرفت قصير وهكذا تكون طبقتهُ عاليةً بالضرورة فحينئذٍ لا تتوافق ابراجهما الّا بان احدهما يصوّر اللحن المُراد اجراؤهُ من اي برجٍ في آلتهِ يُطابق برج ذلك في الآلة الثانية ولذلك كان يلزم ارباب الصناعة الموسيقيّة الحذاقة التامّة في ضوابط فنّ اللحن المؤسّس على معرفة ابعاد الابراج عن بعضها في كميّة الارباع بين كل برج وبرج ومماّ فوقهُ وتحتهُ لان بهذه المعرفة يتمكّن الموسيقي من تصوير كلّ لحن على اي برجٍ ارادهُ

ولاجل زيادة الايضاح نورد لذلك مثــالين: الاوَّل اذا أُريد إحالة برج النوى الى الدوكاه اي اذا أُريد ان يعمل من على برج النوى ما يعمل عن برج الدوكاه يلزم لهذا العمل إفساد برجين من الديوان وهما برج الحسيني وبرج الاوج بان ينزل كلٌّ منهما ربعاً واحداً ليكون الاول تيك حصار والثاني عجماً. وحينئذٍ تكون ابعاد الابراج من النوى الى جوابهِ على نسبة ابعاد الابراج من الدوكاه الى جوابهِ لان نسبة الدوكاه الى السيكاه كنسبة النوى الى تيك حصار ونسبة السيكاه الى الجهاركاه كنسبة تيك حصار الى العجم ونسبة الجهاركاه الى النوى كنسبة العجم الى الماهور ونسبة الحسيني مع النوى كنسبة المحير مع الماهور ونسبة الاوج مع الحسيني كنسبة البزرك مع المحيَّر ونسبة الاوج الى الماهور كنسبة الماهوران الى البزرك [الخ]

والمثال الثاني انّهُ اذا أُريد احالة النوى الى الرست بان يعمل لحن الرست من برج النوى فقد تقدَّم التفصيل في الفصل الرابع ان العمل من برج الغمّاز كالعمل من البرج الذي هو غمّازٌ لهُ وفي هذا المثال كان النوى غمّازاً لبرج الرست وهكذا الحسيني غمّازٌ لبرج الدوكاه والاوج لبرج السيكاه والماهور لبرج الجهاركاه والمُحيَّر لبرج النوى. فهذه الابراج لا يُفسد منها شيء لانها متناسبة واما البزرك والماهوران فلا تصح نسبتهما الى الحسيني والأوج بل يُفسدان وحينئذٍ يلزم ان يُرفع البزرك ليصير جواب بوسليك ويقوم مقام الحسيني وهكذا ايضاً يرفع برج الماهوران ربعاً واحداً ليصــير جواب نيم حجاز ويقوم مقام الاوج وبذلك يتمّ العمل

وبرهان صحّة العمل في المثالين المذكورَين يظهر من هذين الجدولَين الآتيين

المثال الاول

في تصوير لحن الدوكاه من على برج النوى

الابراج الاصلية	الارباع	الابراج المصوَّرة
رمل توتي		محيَّر
جواب تيك حجاز	٢٤	تيك شهناظ
جواب حجاز	٢٣	شهناظ
جواب نيم حجاز	٢٢	نيم شهناظ
ماهوران	٢١	ماهور
جواب تيك بوسليك	٢٠	تيك نهفت
جواب بوسليك	١٩	نهفت
بزرك	١٨	اوج
سنبله	١٧	عجم
نيم سنبله	١٦	نيم عجم
محيَّر	١٥	حسيني
تيك شهناظ	١٤	تيك حصار
شهناظ	١٣	حصار
نيم شهناظ	١٢	نيم حصار
ماهور	١١	نوى
تيك نهفت	١٠	تيك حجاز
نهفت	٩	حجاز
اوج	٨	نيم حجاز
عجم	٧	جهاركاه
نيم عجم	٦	تيك بوسليك
حسيني	٥	بوسليك
تيك حصار	٤	سيكاه
حصار	٣	كردي
نيم حصار	٢	نيم كردي
نوى	١	دوكاه

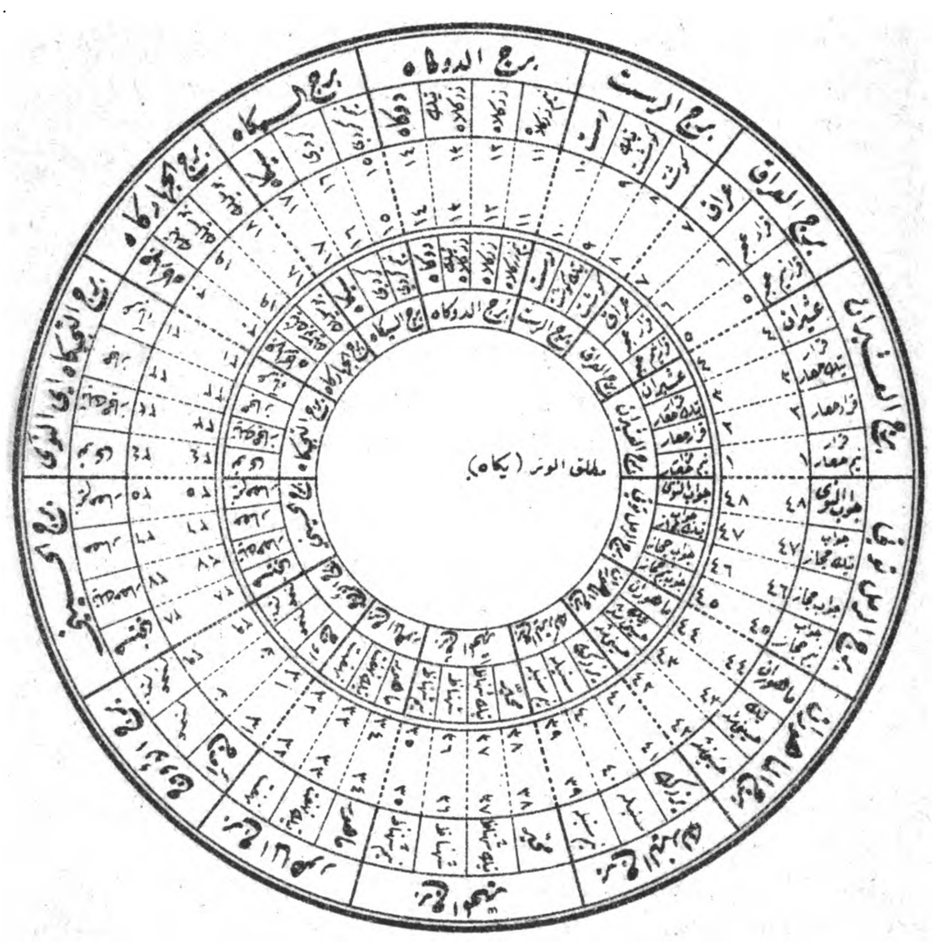
المثال الثاني

في تصوير لحن الرست من على برج النوى

الابراج الاصلية	الارباع	الابراج المصوَّرة
رمل توتي		ماهور
جواب تيك حجاز	٢٤	تيك نهفت
جواب حجاز	٢٣	نهفت
جواب نيم حجاز	٢٢	اوج
ماهوران	٢١	عجم
جواب تيك بوسليك	٢٠	نيم عجم
جواب بوسليك	١٩	حسيني
بزرك	١٨	تيك حصار
سنبله	١٧	حصار
نيم سنبله	١٦	نيم حصار
محيَّر	١٥	نوى
تيك شهناظ	١٤	تيك حجاز
شهناظ	١٣	حجاز
نيم شهناظ	١٢	نيم حجاز
ماهور	١١	جهاركاه
تيك نهفت	١٠	تيك بوسليك
نهفت	٩	بوسليك
اوج	٨	سيكاه
عجم	٧	كردي
نيم عجم	٦	نيم كردي
حسيني	٥	دوكاه
تيك حصار	٤	تيك زركلاه
حصار	٣	زركلاه
نيم حصار	٢	نيم زركلاه
نوى	١	رست

وقد وضع اهل هذه الصناعة دائرتين الواحدة ضمن الاخرى مكتوبًا على استدارة

كلّ منها اسماء الابراج مع تقسيمها اقساماً متناسبة فبهذه الواسطة يُعلم بكلّ سهولة ما يُفسد من الابراج عند تصوير اللحن المراد تصويرهُ من برجٍ غيرِ برجهِ الاصلي. وكيفيّة العمل بالدائرتين ان تدير الدائرة الداخلة حتى يتوازى البرجان المطلوب تصوير احدهما من الاخر فحينئذٍ يظهر لك موقع كل برجٍ وكل ربع وما يوافق منهـا وما يُفسد فما يُفسد ترفعهُ او تنزّلهُ كما يظهر لك من مطابقـة الدائرة الداخلة مع الدائرة الخارجة وبذلك يتمّ العمل وقد وسمنا الدائرتين المذكورتين بغاية الاستحكام والضبط في التقسيم تحت عنوان الشكل السادس والدائرة العربيّة كما سترى



الشكل السادس : الدائرة العربية

الباب الثـاني

في تعريف الالحان التي تكون من على الابراج وكيفيَّة اجرائها وما استعمل فيهِ من الارباع

اقول انني قد رتَّبت الالحان على وجهٍ يقرُب تناولهُ بان جمعت الالحان التي يكون قرارها على برجٍ واحد في فصلٍ واحد غير مراعٍ نسبة الالحان لبعضها ولهذا جعلتُ الباب احد عشر فصلًا جامعًا فيها الالحان المعروفة في عصرنا في بلادنا الشاميَّة وهي خمسة وتسعون لحنًا (١

---

١) قد اشرنا في حاشيتنا الاولى من الفصل الثاني الى توليد الاجناس الموسيقيـة عند اليونان والاقدمين من العرب وذلك بادخال أبعادٍ مختلفة على الديوان الاصلي الرباعي واشهر هذه الاجناس ثلاثة :

الجنس الاول المعروف بالقويّ او الرُجليّ (τὸ διατονικὸν γένος) وهو كما مرَّ عبارة عن بعد طنينيّ يليهِ بعد آخر طنينيّ ثم نصفه ١ ١ ١/٢

والجنس الثاني المسمَّى الملوَّن (τὸ χρωματικὸν γένος) وهو عبارة عن بعد طنيني ونصف ثمَّ نصفَي الطنيني ١ ١/٢ ١/٢ ١/٢

والثالث الملقَّب بالمنظوم او الرخيم (τὸ εναρμόνιον γ.) وهو عبارة عن ربعي الطنيني يسبقهما بُعْد طنينيَّيْن ٢ ١/٤ ١/٤

الَّا انَّهم اضافوا اليها اجناسًا أُخرى كثيرة بانعكاس الاجناس الاولى او بادخال طبقة رابعـة وهي ثلث الطنيني (δίεσις χρωματική ἐλαχίστη) فاقتفى آثارهم الشيخ صفيّ الدين عبـد المؤمن البغدادي في رسالتهِ الى شرف الدين عن النسب الموسيقيَّة ولهُ عشرة اجناس تتولَّد من تركيب ابعادٍ ثلاثة الكبير والصغير والمتوسّط التي نسبتها كنسبـة ٤, و ٢, و ٣, ودونك هذه الاجناس المشهورة (اشرنا الى كلٍّ من الابعاد الثلاثة اي الكبـير والمتوسط والصغير باوّل حروفها)

١/	عشاق ...	ك ك ص	٦/	عراق ... م ك م
٢/	نوى ...	ك ص ك	٧/	اصفهان ... م م م ص
٣/	بوسليك...	ص ك ك	٨/	بزرك ... م ك م م ص
٤/	رست ...	ك م م	٩/	زيرفكند... م م ص
٥/	نوروز ...	م م ك	١٠/	راهوي (او مزموم) م م م

واذا اَجرينا هذه الاجناس العشرة إجراء الجموع الثلاثة متَّصلةً ومنفصلةً المارّ بيانها (راجع الحاشية الاولى على الفصل الثاني) حصلنا على ثلاثين ديوانًا تختلف عن بعضها فمنها ما أُهمِل ومنها ما استُعمل فامسى بين ايديهم أُسًّا ابتنوا عليهِ ادوارهم الشهيرة فلم يبقَ الَّا ثمانية عشر جمعًا وهي :

الفصل الاول

في الالحان التي يكون قرارها برج اليكاه

الالحان التي يكون قرارها برج اليكاه اربعة: الاول « نهفت العرب » فانهُ نوى ماهور ثم نهفت ثم تيك حصار ثم نوى ثم تنزل برجاً برجاً الى الرست ثم قرار نهفت الذي يقال لهُ كَوَشْت ثم قرار تيك حصار ثم يكاه. فهذا الترتيب لا يفرق عن ترتيب حجاز النوى الّا بالاجزاء وانَّهُ يُعمل من القرار

الثاني « شدّ عربان » وهــذا في الحقيقة لحن الحجاز مكرَّرًا من ديوانين لتسهيل الطبقة على المنشد (١ فيجعلون قرارهُ على اليكاه هكذا: نوى حصار نوى ماهور نهفت حصار نوى محيَّر سنبلة محيَّر ماهور نُهفت حصار نوى جهاركاه كردي دوكاه رست كوشت عشيران يكاه (٢

الثالث « نهفت الاتراك » وترتيبــهُ هو ترتيب الماهور بعينهِ يصوّرونهُ عن برج اليكاه وهو يختلف في الاجزاء وانخفاض الطبقة فقط وذلك بان ينقروا : نوى حسيني حجاز بوسليك نوى اوج حسيني نوى حجاز بوسليك دوكاه رست عراق عشيران يكاه

عشاق . نوى . بوسليك . رست . حجاز . نوروز . اصفهــان . زنكله . راهوي . زيرفكند . بزرك . مجرى الحسينيّ . نهفت . حمار . كوشت . كَردانيا . حسيني . عراق . اما تلك الجموع فيمكن ابتداء عملها على اية نغمةٍ كانت من النغمات السبع عشرة التي بين مطلق البمّ وجوابه في المثنى وهذا هو اصل الادوار او المقامات الاثنتي عشرة المشهورة في كل انحاء الشرق وهي بمنزلة مثال لكلّ الالحان العربية كالتمديدات والقلوب (Tons et Tropes) في الانغام اليونانية واللاتينية اي الفريغورية وهي هذه :

عشاق	رست	زيرفكند	راهوي (او رهاوي)
نوى	عراق	بزرك	حسيني
بوسليك	اصفهان	زنكُله (زركلاه)	حجازي

فظهر من كل ذلك : ١ً ان كل من هذه الادوار يختلف عن غيره في كيفية ارتفاع الصوت من القرار الى الجواب ٢ً ان الالحان العربية لا تكاد تُحصى في الاصل لتفرّعها وتشعّبها في الثلاثين ديوانًا المذكورة الّا انّهم اقتصروا على ما يتكوَّن من الاثني عشر دورًا وهو اكثر عددًا من ٩٥ لحنًا ٣ً ان جمع الالحان القياسي يكون بان يُفرد باب خاصّ بجميع الالحان التي تندرج تحت كلّ دورٍ وانما خالف صاحب الرسالة هذه القاعدة تيسيرًا للفهم

١) راجع الباب الاول ف ٥ في افتراق الالحان عن بعضها

٢) ومعنى هذه الكلمات المتقطّعة هو توالي الاصوات الواجب عملها للموسيقي

الرابع « النوى المسمّى يكاه » فهو ايضاً ماهور مصوّر من اليكاه بان يُنقر : نوى مظهراً ثم حجاز بوسليك ثم ينزل الى برج العراق ثم رست عراق عشيران يكاه

الفصل الثاني

في الالحان التي يكون قرارها برج العشيران

الالحان التي يكون قرارها برج العشيران ثلاثة : الاوّل « العشيران » وهو ان يُعمل البياتي من على برج الحسيني كما يأتي بيانهُ عند الكلام على لحن برج الدوكاه ثم نوى جهاركاه ثم بوسليك دوكاه رست عراق عشيران

والثاني « عجم عشيران » وهو ان يعمل اليزيد كما يتبيَّن بعدهُ في برج الدوكاه ثم ينزل الى برج العشيران ويقف عليهِ

والثالث « مقابل عشيران » وهو حسيني ماهور نهفت مكرّرين (١ الى الحسيني ثم ماهور ثم ينزل برجاً برجاً مع البوسليك الى العشيران

الفصل الثالث

في الالحان التي يكون قرارها برج العراق

الالحان التي يكون قرارها برج العراق ثمانية : الاوّل « العراق (٢ » فانّهُ نوى ثم ينزل برجاً برجاً الى العراق

والثاني « سلطان عراق » فهو نوى حجـاز مكرَّراً ثم ينزل برجاً برجاً الى العراق ويصعد الى الماهور ثم ينزل برجاً الى الدوكاه وقد كان الأنسب وَضعهُ مع الالحان التي تقرُّ على برج الدوكاه ولكن وضعناهُ هنا اتباعاً لاصطلاح ارباب هذا الفنّ وهكذا ترى بعض الالحان مختلفة الوضع فاعلم ان وضعنا لها اتباع لاهل الصناعة

والثالث « عراق زمزمي » فهو عراق رست دوكاه ثم نوى ثم تنزل برجاً الى العراق ثم سيكاه مُظهراً الى الدوكاه ثم تلمّح العجم وتنزل برجاً برجاً الى الدوكاه ثم سيكاه مظهراً ثم تنزل برجاً برجاً الى اليكاه ثم سيكاه ثم نوى ثم تنزل برجاً برجاً الى الدوكاه

١) يريد بهِ كما علمت اتخاذ هذه الاصوات من ديوانين جوابات وقرارات

٢) وهو من الالحان والادوار الرزينة الصارمة يصلح للحرب والدين

والرابع « مخالف عراق » فهو عراق رست دوكاه جهاركاه ثم سيكاه دوكاه رست عراق

والخامس « راحة الارواح » فهو نوى حجاز مكرَّرًا ثم دوكاه كردي ثم دوكاه رست ثم كردي دوكاه رست عراق

والسادس « راحة الارواح رومي » فهو عمل الحجاز الى الرست ثم دوكاه كردي دوكاه رست عراق

والسابع « رَمل » فهو نوى جهاركاه مكرّرًا ثم نوى حجاز ثم تلمّح الحسيني ثم نوى جهاركاه مكرَّرًا مع تيك بوسليك ثم جهاركاه وتلمّح النوى ثم سيكاه مظهرًا دوكاه رست عراق

والثامن « راحة شذي » فهو لحن الصبا (١ ثم تقف على العراق

الفصل الرابع

في الالحان التي يكون قرارها برج الرست

هي تسعة: الاوّل « الرست » وهو ان تقرع برج الرست ثم الدوكاه وهكذا تصعد الى النوى ثم ترجع الى الرست ثم تقرع السيكاه وتقف على الرست

والثاني « التكرير (٢ » وهو ان تبتدئ نوى ثم حجاز سيكاه مظهرًا ثم حسيني نوى مظهرًا ثم حجاز سيكاه دوكاه رست. ومن ذلك يعلم ان برج الجهاركاه لا يستعمل في هذا اللحن بل يفسد ويكون ربع الحجاز بديلًا منهُ

والثالث « السازكار الصحيح » وهو ان تقرع السيكاه مظهرًا وتدوس البوسليك وتظهر الدوكاه ثم النوى ثم البوسليك دوكاه عشيران عراق رست

والرابع « الماه رنّاه » وهو لحن الصبا يقرّ على الرست

والخامس « نيشاورك » وهو نوى مظهرًا حجاز بوسليك دوكاه رست. ويُفسد في هذا اللحن برج الجهاركاه والسيكاه ويكون بديلًا منهما ربع الحجاز وربع البوسليك. هذا تعريف ارباب الصناعة والذي أراه ان يكون هذا اللحن من الالحان التي يكون قرارها على برج الجهاركاه ويُبتدأ فيهِ من ماهور مظهرًا اوج حسيني نوى جهاركاه لان النسبة صحيحة بين ما رأيتهُ وبين ما ذكروهُ غير ان ما ذكرتهُ اقرب الى الفهم

١) والصبا من الحان الدوكاه ٢) او التكرير

اذ يُستغنى بهِ عن الارباع ويكون الاستعمال من الابراج الصحيحة . ولمعترضٍ ان يقول انَّ برج الاوج في هذه الصورة يقوم مقام نيم حجاز ولا يقوم مقام الحجاز فيحتاج الامر الى استبدال الاوج بالنهفت(١ وحينئذٍ لا يكون كثير فائدة فيما ذكرتهُ اذ لا يُستغنى الامر معهُ عن استعمال الارباع . فاقول اوّلًا انهم اطلقوا التعريف بالحجاز وهو شامل النيم والتيك ثانيًا اذا فرضنا عدم الشمول فان تعريفهم يُفسد بهِ برج الجهاركاه والسيكاه وما ذكرتهُ يُفسد بهِ برج الاوج فقط وذلك اسهل ادراكًا

والسادس « بنجكاه » وهو من نوى مظهرًا ثم حجاز وبوسليك مظهرًا ثم حجاز نوى ثم اوج مظهرًا ثم حسيني نوى مظهرًا وحجاز بوسليك مظهرًا ثم جهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه رست . فظهر ان هذا اللحن يُستغنى فيهِ اوّلًا عن الجهاركاه والسيكاه ثم عند القرار يُحتاج اليهما

والسابع « السازكار المتعارف » وهو رست دوكاه بوسليك مظهرًا ثم دوكاه رست ثم نوى مظهرًا ثم حسيني مظهرًا ثم نوى جهاركاه بوسليك دوكاه مظهرًا عشيران عراق رست . وفي هذا اللحن يُفسد برج السيكاه ويكون بديلًا منهُ ربع البوسليك وبالحقيقة انهُ لا يختلف عن لحن الجهاركاه الّا في الاجزاء فقط . واماَّ ترتيب الابراج في كليهما فهو على نسبةٍ واحدة لان نسبة الرست الى الدوكاه كنسبة الجهاركاه الى النوى ونسبة الدوكاه الى البوسليك كنسبة النوى الى الحسيني ونسبة البوسليك الى الجهاركاه كنسبة الحسيني الى العجم لان لحن الجهاركاه يستعملون فيهِ ربع العجم بدلًا من برج الاوج ثم ان نسبة الجهاركاه الى النوى كنسبة العجم الى الماهور ونسبة النوى الى الحسيني كنسبة الماهور الى الحيّر

والثامن « حجازكاه » وهو رست ثم نوى مظهرًا ثم حصار ثم نوى مظهرًا ثم جهاركاه مظهرًا ثم بوسليك ثم تيك زركلاه ثم رست ثم يكاه رست . هكذا رسمته علماء القسطنطينيّة . وفي هذا اللحن يُفسد برج الدوكاه وبرج السيكاه ويكون عوضًا عنهما التيك زركلاه والبوسليك . والظاهر من هذا الترتيب انهُ ترتيب الابراج التي تلزم لاجزاء لحن الحجاز (٢ بعينها غير ان ربع الحجاز يكون نيم حجاز فاذا ترتَّب على هذه

١) ليكون البعد بين الماهور والنغمة الثانية كما هو بين النوى والحجاز اعني بهِ رُبعين فقط
٢) والحجاز من الحان الدوكاه

الصورة وجُعل قرارهُ من على برج الدوكاه يتحصل المقصود وذلك اقرب فهماً ولا يُفسد فيهِ سوى برج واحد وهو الجهاركاه

والتاسع « شاورك مصري » وهو حسيني مظهرًا واخفاء النوى ثم عرباء اي نيم حجاز وبوسليك مظهرَين ثم دوكاه رست وقد كان الاحسن ان يكون من فروع الجهاركاه فتبقى فيهِ الابراج صحيحة

الفصل الخامس

في الالحان التي يكون قرارها من برج الدوكاه

هي واحد واربعون لحنًا الاول « الدوكاه المسمَّى عشاق الاتراك » وهو من دوكاه رست دوكاه رست ثلاث مرار ثم نوى جهاركاه سيكاه دوكاه دوكاه دوكاه رست دوكاه ثم تصعد الى برج الحسيني برجًا برجًا مظهرًا برج الحسيني ثم عجم ثم نوى وجهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه. وهذا اللحن يلحقهُ اكثر علماء البلاد الشامية بلحن البياتي بواسطة قرارهِ على برج الدوكاه ولكونهِ يُستعمل فيهِ ربع العجم بدلًا من برج الاوج وسيظهر لك فرقهُ عند تعريف البياتي وانواعهِ

والثاني « الصبا المسمَّى بالمراكب » وهو ان تُظهر الجهاركاه وتلمح الحسيني ثم جهاركاه سيكاه دوكاه

والثالث « صبا همايون » وهو رست مظهرًا كردي دوكاه رست مخفيًّا ثمَّ جهاركاه مظهرًا ثم سيكاه دوكاه . وهذا اللحن يكون استعمال ربع الكردي فيهِ ليس كبرج حقيقي موضوع لقيام اللحن بل تلميحًا منهُ لانَّ الابراج التي قبلهُ وبعدهُ لا يبطل استعمال احدهما

والرابع « صبا چاويش » فهو جهاركاه مظهرًا ثم حجاز جهاركاه مظهرَين ماهور مظهرًا ثم شهناظ ملمَّحًا ثم ماهور عجم مظهرًا حسيني حجاز جهاركاه سيكاه دوكاه. فظهر ان هذا اللحن يُفسد فيهِ برج النوى و برج الاوج ويُستبدل عنهما بربعَي الحجاز والعجم وبسبب فساد برج النوى يبطل استعمال غمّازهِ الذي هو برج المحير ويستعمل

بدلاً منهُ ربع الشهناظ تلميحاً لانهُ غماز برج الحجاز الذي قام مقام النوى. وفي عصرنا هذا يكثر المنشدون من اهل مصر الحركات من هذا اللحن عند انشادهم لحن الصبا غير انهم قلّما يرتفعون بهِ الى الماهور

والخامس « النادي » وهو اظهار النوى ثم جهاركاه بوسليك مخفياً دوكاه فيفسد في هذا برج السيكاه ويستعمل بدلاً منهُ ربع البوسليك

والسادس « بياتي عجميّ » وهو اظهار النوى قليلًا ثم اظهار ربع العجم كثيراً ثم حسيني ثم نوى جهاركاه مظهرَين ثم عجم حسيني نوى جهاركاه سيكاه دوكاه فيُفسَد في هذا اللحن برج الاوج ويكون بدلاً منهُ ربع العجم ولا يصعد فيهِ الصوت الى ما فوق العجم من الابراج

والسابع « بياتي نوى » وهو اظهار النوى ثم نيم حصار مرغوغاً ثم نوى جهاركاه مظهراً ثم نوى ثم حصار ثم نوى جهاركاه سيكاه مظهراً ثم عجم ثم حسيني نوى جهاركاه سيكاه دوكاه. وهذا اللحن يستبدل فيهِ الاوج بالعجم واما برج الحسيني فيبقى فيهِ على حاله غير انهُ يلمَّح بهِ نيم حصار في الابتداء

والثامن « بياتي الحسيني » وهو حسيني مظهراً ثم نيم عجم مرغوغاً ثم حسيني نوى مظهراً جهاركاه سيكاه مظهراً نوى حسيني ثم تنزل برجاً برجاً الى الدوكاه. وهذا اللحن ايضاً لا يستعمل فيهِ برج الاوج ومـا فوقهُ بل يُستبدل الاوج بربع العجم وهو البياتي المعروف عند اهل الشام في عصرنا هذا وعند اهل مصر يقال لهُ نيريز (١ واما النيريز في الحقيقة فهو غيره وسيأتي بيانهُ

والتاسع « الشوري بياتي » وهو اظهـار النوى ثم ماهور ثم ربع النهفت ثم تيك حصار ثم نوى مظهراً جهاركاه بوسليك مظهراً ثم نوى ثم حصار ثم نوى ثم تنزل برجاً برجاً الى الرست مظهراً ثم عجم ثم تنزل برجاً برجاً الى الدوكاه. فهذا اللحن مركّب من لحنين احدهما الحجاز من على برج النوى عند الاستهلال وبسببه اقتضى الامر استعمال الحصار والنهفت بدلاً من الحسيني والاوج والثاني لحن البياتي الحسيني عنـد القرار وحينئذٍ يُبطل الحصار ويُستعمل بدلاً منهُ الحسيني ويبطل النهفت ويُستعمَل بدلاً

١) او نيرز (راجع رسالة روض المسرات ص ٣٩)

منهُ العجم وفي هذا اللحن لا يُبطل مطلقًا سوى برج الاوج فيكون النهفت بدلاً منهُ اولاً والعجم ثانيًا

والعاشر « ذوري بياتي » وهو اظهار النوى ثم محيَّر ثم ماهور عجم حسيني نوى ثم جهاركاه بوسليك مظهرًا ثم عجم ثم تنزل برجًا برجًا الى الدوكاه . وهذا اللحن يُستبدل فيهِ الاوج بربع العجم واما برج السيكاه فلا يبطل منهُ دائمًا بل عند الاستهلال يُستعمل بدلاً منهُ البوسليك واما عند القرار فيستعمل السيكاه ويُهمل البوسليك

والحادي عشر « البَزيدْ كَنْد » وهو ان تعتبر النوى دوكاه وذلك بابطال برج الحسيني والاوج واستبدالهما بربعَيْ الحصار والعجم وتعمل من عليهِ لحن الصبا (١ ثم جهاركاه سيكاه ثم عجم حصار نازلاً برجًا برجًا الى الدوكاه الاصلي . هكذا عرَّفتهُ ارباب هذه الصناعة والذي اراه في تعريفه ان يقال هو بان يُعمل الصبا من الدوكاه ثم يُنزل من الجهاركاه برجًا برجًا الى العشيران لان ما ذكروه مُبيّز على النسبة التي ذكرتها وتعريفهم يصعب فهمُهُ على المتعلم لتكلفهِ ان يصوّر الصبا من برج النوى و يتحمّل مشقّة ادراك الارباع ولا حاجة الى ذلك مع امكان تصوير اللحن المذكور واجرائهِ من الابراج الصحيحة . وبرهانه ان نسبة العشيران الى العراق كنسبة الدوكاه الى السيكاه ونسبة العراق الى الرست كنسبة السيكاه الى الجهاركاه ونسبة الرست الى الدوكاه كنسبة الجهاركاه الى النوى ونسبة الدوكاه الى السيكاه كنسبة النوى الى الحصار ونسبة السيكاه الى الجهاركاه كنسبة الاوج الى العجم (٢ واعلم ان لحن الظرفكند (٣ الذي يستعملهُ اهل عصرنا في البلاد الشامية فهو لحن البَزيدْ كَندْ بعينه والظرفكند غير هذا كما يأتي بيانه في محلّهِ

والثاني عشر « الحسيني » وهو حسيني جهاركاه نوى حسيني مظهرًا ثم ماهور اوج مخفيَّيْن ثم نوى مظهرًا مع ربع الحجاز ثم نوى ثم حسيني ثم ماهور ثم اوج ثم تنزل برجًا برجًا الى الدوكاه . واعلم ان ربع الحجاز لا يستعمل دائمًا في هذا اللحن لكن

١) لانك اذا صورت لحن الصبا من على النوى وجب ان يكون البعد بين النوى وما بعده ربعَين اي حصار والبعد بين الحصار وما بعده اربعة ارباع اي عجم لان الصبا على ما قد سبق يستعمل دوكاه ثم كردي ثم جهاركاه . والصبا هنا صبا همايون

٢) كذا في جميع النسخ ٣) او الزرفكند

استعمالهُ احيانًا عند ما يكون المنشد هابطًا اليهِ من الابراج التي فوقه وقاصدًا الرجوع منهُ الى فوقهِ واما من كان قاصدًا النزول الى ما دونه سواء كان يقصد القرار ونهاية الحركة ام يقصد الرجوع الى ما هو اعلى منهُ قبل القرار فحينئذٍ يلزم ان ينزل من برج النوى الى الجهاركاه ثم الى ما دون ذلك ولا يتعرَّض لربع الحجاز وهكذا عند الصعود من الادنى الى الاعلى فيمرّ على الجهاركاه ولا يتعرَّض لهُ كما تقدم

(تنبيه) متى قلنا عند تعريف احد الالحان «تنزل الى برج او ربع كذا» و «تنزل برجًا برجًا الى برج كذا» فالمراد بهذا النزول هو النزول على الابراج الصحيحة دون الارباع

والثالث عشر «لحن حسنيك» وهو حسيني حصار ثم نوى مخفيًا ثم جهاركاه ثم سيكاه دوكاه

والرابع عشر «البوسليك المشهور عند عامة القوم بالعشاق» ١) وهو حسيني نوى جهاركاه بوسليك دوكاه وهذا اللحن يُفسد فيهِ برج السيكاه ويكون بديلًا منهُ ربع البوسليك

والخامس عشر «حصار بوسليك» وهو حسيني حصار مكرَّرَين ثم محير ثم شهناظ ثم اوج ثم حصار جهاركاه بوسليك دوكاه . وهذا اللحن في غاية التشويش لانهُ يُفسد فيهِ ثلاثة ابراج وهي السيكاه والنوى والماهور ويكون البوسليك والحصار والشهناظ بدلاً منها وقد رأيتُ بعض الموسيقيين يصور هذا اللحن من برج العراق هربًا من هذا التشويش وذلك بان يرفع برج الرست ربعًا واحدًا ويجعلهُ نيم زركلاه وينزل الدوكاه ربعًا واحدًا ويجعلهُ تيك زركلاه ويجريه على هذا الدوزان ويقربهُ الى العراق

والسادس عشر «لحن الحصار» وهذا اللحن كالذي قبلــه غير ان برج السيكاه يكون فيهِ على حالةٍ ولا يُستعمل فيهِ ربع البوسليك

والسابع عشر «لحن الشهناظ» وهو محير مع ربع الشهناظ مكرَّرَين ثم اوج ثم .

---

١) فكثيرًا ما تراهم يطلقون اسم العشّاق على الحان ليست من هذا الدور وسبب ذلك شهرة العشاق واهميته لانهُ على ما يروي لاند في تأليفهِ على الديوان العربي Land : *Recherches sur la Gamme ar*. p. 36-37) كمثالٍ قياسي لكل المقامات التي لا تختلف عنــهُ الّا بانتقال نصفَي الطنينيّ معًا كما في الادوار اليونانية والكَنَسيَّة او بتبديل بعض الابعاد في الجمع التام المنفصل. غير ان الظرفكند وغيره تنحرف عن تلك المماثلة انحرافًا يُذكر .

محير شهناظ ثم محير حسيني ثم نوى ثم اوج ثم حسيني ثم اجراء لحن الحجاز بتمامهِ الى الدوكاه. وهذا اللحن يُفسد فيهِ برج الجهاركاه وبرج الماهور ويكون بديلًا منهما ربع الحجاز وربع الشهناظ

والثامن عشر «شهناظ بوسليك» وهو لحن الشهناظ بتمامهِ ثم نوى جهاركاه وبوسليك دوكاه. فعُلِمَ من ذلك ان لحن الشهناظ الاصليّ هو ما كان معهُ لحن الحجاز وهكذا لا يكون الحجاز ذيل البوسليك ولذلك يُفسد في هذا اللحن برج السيكاه وفي ذاك برج الجهاركاه وفي كليهما برج الماهور ١)

والتاسع عشر «كردي حسيني» وهو لحن الحسيني لكن يُستعمل فيهِ ربع الكردي بدلاً من السيكاه وينزل الى برج الدوكاه مع الرست

العشرون «الظرفكند» وهو ماهور اوج مكررَين ثم ماهور الى النوى مظهرًا ثم ماهور ثم نوى وحسيني مخفيَّين ثم اوج مظهرًا ثم ماهور اوج حسيني نوى مظهرًا ثم عجم مخفيًا ثم تنزل برجًا برجًا الى السيكاه ثم دوكاه رست ثم ماهور مع تلميح المحير ثم تنزل برجًا برجًا الى الدوكاه. وفي هذا اللحن لا يُستبدل شيء من الابراج الصحيحة لكن في بعض الحركات يُلمّح العجم اذا كان ابتداء النزول منهُ لا مما فوقهُ

(تنبيه) هذا اللحن مع اللحن الذي يليهِ حتى ان الحانًا اخرى في عصرنا هذا لا تميزها ارباب الموسيقى بعصر عن لحن الحسيني ٢) وذلك لعدم تعمُّقهم في هذا الفن ولان اكثر عنايتهم بتنميق الالفاظ والتخنُّث في التلحين على وجه يحرّك السامع الى التهتك والخروج عن الادب ولذلك لم يصرفوا عنايتهم الى اتقان اصول الفن وفروعه

والحادي والعشرون «نجدي الحسيني وهو ماهور مظهرًا ثم تنزل برجًا برجًا الى الجهاركاه ثم نوى وحسيني ثم تلمّح العجم وتنزل برجًا برجًا الى السيكاه ثم جهاركاه ثم ماهور وتنزل برجًا برجًا الى الدوكاه وفي هذا اللحن ايضًا لا يكون استعمال ربع العجم الا تلميحًا عند ما يكون الربع المذكور اعلى محل تنزل منهُ الى ما دونه

١) يريد بهِ ان البوسليك (وهو اللحن الرابع عشر من الدوكاه) يفسد فيهِ السيكاه كما ان الشهناظ يفسد فيهِ برج الجهاركاه لان الشهناظ كما قال يُعمل فيهِ لحن الحجاز وسنرى في هذا الاخير افساد الجهاركاه

٢) والحسيني الثاني عشر من الحان الدوكاه وقد مرّ بيانه

والثاني والعشرون « صبا حسيني » وهو ان تجعل الحسيني بمنزلة الدوكاه وتعمل من عليهِ لحن الصبا ثم تنزل نوى جهاركاه وتختم بلحن الصبا على برج الدوكاه الاصليّ

والثالث والعشرون « لحن الشروقي » وهو حسيني مظهرًا ثم ماهور اوج مخفيين حسيني مظهرًا نوى وحجاز ثم دوكاه ثم تختم بلحن الصبا . وهذا اللحن عند استهلاله والهبوط فيهِ من الاعلى قد يُستعمل ربع الحجاز بدلاً من الجهاركاه وعند الختام يبطل ذلك الاستبدال ويكون العمل من برج الجهاركاه

الرابع والعشرون « لحن العروب » وهذا لحن الحجاز بتمامهِ ثم تنزل الى برج العشيران ثم ترجع الى الدوكاه . وهذا اللحن يُفسد فيهِ برج الجهاركاه ويكون بديلًا منهُ ربع الحجاز

الخامس والعشرون « لحن الحجاز » وهو اظهار النوى ثمَّ حجاز ثمَّ سيكاه دوكاه . وهذا اللحن كالذي قبلهُ يُستبدل فيهِ برج الجهاركاه بربع الحجاز واماًّ اهل عصرنا فيُجرون الحجاز اجراء لحن العرباء وفي اكثر اعمالهِ يصعدون بهِ الى برج الاوج والى ما فوقه ايضاً

السادس والعشرون « لحن العرباء » وهو نوى مظهرًا مع العرباء اي نيم حجاز مكرَّرَين ثمَّ حسيني مظهرًا ثمَّ نوى ثمَّ عرباء مظهرًا ثمَّ سيكاه دوكاه . وهذا اللحن ايضاً يستبدل فيهِ برج الجهاركاه بالعرباء

السابع والعشرون « لحن الاصفهان الحجازي » وهو نوى مظهرًا ثم حجاز مكرَّرَين ثم حسيني نوى حجاز سيكاه ثمَّ حسيني نوى حجاز ثمَّ سيكاه ثم دوكاه وهذا اللحن ايضاً يُستعمل فيهِ ربع الحجاز بديلًا من الجهاركاه

الثامن والعشرون « لحن الشاوِرك » وهو نوى مظهرًا ثم حسيني ثم نوى ثم عرباء ثم بوسليك دوكاه . هكذا عرَّفوه والأصوب ان هذا اللحن من الالحان التي تكون على برج النوى وحينئذٍ لا حاجة الى استعمال الارباع لانهُ يخرج من الابراج الصحيحة وبامتحان النسَب يتَّضح ما ذكرناهُ وذلك لا يخفى على من لهُ بصيرة في هذا الفن

التاسع والعشرون « لحن الماءرتّاء الروميّ » وهو لحن الشهناظ المتقدّم بيانه وعند الهبوط الى القرار يُستعمل لحن الصبا بدلًا من لحن الحجاز الذي يُتَمِمون بهِ لحن

الشهناظ ولهذا لا يُفسد في هذا اللحن سوى برج الماهور الذي يكون ربع الشهناظ بديلًا منهُ (١

الثلاثون « لحن العَرَزْباي » وهو ماهور مظهرًا ثم عجمي ثم حسيني ثم ماهور ثم حسيني نوى جهاركاه ثم عجم حسيني نوى الى الدوكاه . وهذا اللحن يُفسد فيهِ برج الاوج ويكون بديلًا منهُ ربع العجم

الحادي والثلاثون « لحن الرندين » وهو ماهور نهفت تيك حصار نوى جهاركاه ثمَّ يُسلِّم تسليم البياتي الى الدوكاه(٢ . هكذا عرَّفوه ويقتضي هذا التعريف يُفسد فيهِ برج الاوج والحسيني ويكون بدلهما ربعا النهفت والتيك حصار والاصوب ان يجعلوا هذا اللحن من فروع العشيران لان ذلك اقرب الى الفهم اذ لا يُفسد فيهِ الَّا برج الجهاركاه ويكون بديلًا منهُ تيك الحجاز وبرهانه امتحان النسب ولا حاجة الى تكراره

الثاني والثلاثون « لحن البزيز » وهو عجم مظهرًا ماهور محيَّر عجم حسيني عجم نوى جهاركاه كردي دوكاه واما اذا تزلت بعد ذلك الى العشيران ووقفت عليهِ فيقال لهُ حينئذٍ « عجم عشيران » وهذا يُستبدل فيهِ الاوج بالعجم والسيكاه بالكردي

الثالث والثلاثون « لحن بابا طاهر » وهو محيَّر وتلميح البزرك ثم محيَّر ماهور اوج ثم ماهور اوج حسيني نوى ثم حسيني نوى جهاركاه سيكاه ثم جهاركاه دوكاه سيكاه رست ثم يُسلِّم تسليم العرزباي وهذا اللحن لا يُفسد فيهِ شيءٌ من الابراج ولكن عند التسليم يستعمل ربع العجم بحيث لا يصعد الى ما فوق

الرابع والثلاثون « لحن المحيَّر » هو محيَّر يعمل من عليهِ صبا ثم تنزل الى الدوكاه وتعمل من عليهِ صبا

الخامس والثلاثون « مقابل محيَّر » وهو محيَّر ثم تنزل برجًا برجًا الى النوى ثم بياتي نوى الى الدوكاه . وهذا اللحن عند التسليم فقط يُرغرغ فيهِ ربع الحصار بسبب ختامهِ بالبياتي

السادس والثلاثون « لحن العكبري » وهو رست سيكاه ثم نيم كردي ثم تختم

١) راجع اللحن السابع عشر من هذا الفصل
٢) التسليم هو الانتهاء والخروج من اللحن

بلحن الحجاز الى الدوكاه. وهذا اللحن عند العُبور فيهِ يُستعمل نيم الكردي بدل الدوكاه وعند التسليم يبطل نيم الكردي ويقرّ على الدوكاه واماً برج الجهاركاه فيُفسد فيكون ربع الحجاز بدلًا منهُ

السابع والثلاثون «لحن الغُذَّل» بضمّ الغين وفتح الذال المشدَّدة معجمتين بعدهما لام وهو ان تعمل اعمال الحجاز ثم رست ثم كوشت اي قرار نهفت ثم قرار تيك حصار ثم يكَّاه ثم ترجع الى الدوكاه. وملخَّص هذا اللحن أَنهُ لحن الحجاز من الدوكاه وعند التسليم ينزل فيهِ بحركة حجاز من على الرست نوى اي اليكاه ويرجع يقف على الدوكاه وهكذا يحصل لو جعلت لحن الحجاز من برج الحسيني ونزلت عند التسليم بحركة حجاز من على برج الدوكاه ورجعت واقفاً على برج الحسيني

الثامن والثلاثون «لحن الزركلاه» وهو من الالحان التي يكون قرارها على أحد الارباع وقد استُحسن وضع كلّ منها مع الالحان التي تكون من على البرج المجاور لذلك الربع لانها قليلة العدد فاستُغنيَ بذلك عن وضع بابٍ مخصوص لتعريفها. وهذا اللحن الذي نحن في الكلام عنهُ فهو دوكاه زركلاه مكرَّرًا ثم بوسليك حجاز نوى ثم حجاز بوسليك ثم تظهر الجهاركاه ثم بوسليك دوكاه وتقف على ربع الزركلاه

التاسع والثلاثون «اسكي زركلاه (١» وهو دوكاه زركلاه عراق زركلاه دوكاه وتختم باعمال الحجاز وهذا اللحن يُستعمل فيهِ عند الدخول فيهِ ربع الزركلاه بديلًا من برج الرست ثم عند التسليم يُستعمل فيهِ ربع الحجاز بديلًا من برج الجهاركاه

الاربعون «عجم بوسليك» وهو لحن العجم (٢ واعماله ثم حسيني واعمال لحن البوسليك وبالتسليم على برج الدوكاه

الحادي والاربعون «قراركاه» وهو اعمال لحن الصبا الى الدوكاه ثم زركلاه عراق ثم دوكاه وفي هذا اللحن يُفسد برج الرست ويكون بديلًا منهُ ربع الزركلاه

---

١) اي زركلاه القديم في اللغة التركية

٢) وهو من الحان برج الاوج حسب تقسيم المؤلف

الفصل السادس

في الالحان التي يكون قرارها برج السيكاه

هي اثنا عشر لحنًا الاوَّل « لحن السيكاه »وهو سيكاه ثم رست ثم سيكاه ثم نوى مظهرًا ثم ماهور اوج حسيني نوى جهاركاه سيكاه وهذا اللحن لا يُستعمل فيه شيء من الارباع ولكن ارباب الموسيقى في مصر يفسدون فيهِ برج الحسيني ويستبدلونهُ بربع الحصار

والثاني «لحن المستعار »وهو حسيني مظهرًا ثم نوى حجاز ثم اوج مظهرًا ثم نيم عجم حسيني نوى حجاز سيكاه ولا يُنزل فيهِ الى برج الرست وهذا اللحن يُستعمل فيهِ ربع الحجاز بدلاً من الجهاركاه واماَّ نيم العجم فلا يكون استعمالهُ الَّا عند الهبوط الى القرار بعد انفصال النقرة على برج الاوج ويكون ذلك باعتبار ابتداء الحركة ولا يصحّ ان تردف نقرة الاوج بالعجم وتردفهما بنقرة الحسيني لان إرداف ثلاث نقرات متباينة في البعد من مسافة برجين لا يصحّ ابدًا وهو مخالف لطبيعة الصوت الانساني كما تقدم بيانهُ في الفصل الاوَّل من الباب الاوَّل

الثالث «لحن الحزام» وهو نوى مظهرًا ثم حصار نوى حجاز ماهور نهفت ثم حصار نوى جهاركاه سيكاه وهذا اللحن يُستعمل فيهِ ربع الحصار والنهفت بدلًا عن ربع الحسيني والاوج واماَّ ربع الحجاز فيستعمل اولًا عند الاستهلال ثم يبطل عند التسليم ويكون العمل من برج الجهاركاه

الرابع « لحن القذح » بالذال المعجمة المخفَّفة وهو نوى مظهرًا ثم حجاز ثم حسيني نوى جهاركاه سيكاه دوكاه رست ثم سيكاه وهذا اللحن يُستعمل فيهِ ربع الحجاز عند الابتداء ويبطل عند التسليم

الخامس « لحن المايا » (١ وهو تركيب بياتي النوى الى الدوكاه ثم الى السيكاه

السادس « لحن السلمك » وهو نوى مظهرًا ثم نيم حصار ثم نوى جهاركاه ثم نيم

---

١) ويقال ايضاً مايه

حصار نوى جهاركاه سيكاه وفي هذا اللحن يُفسد برج الحسيني ويكون بديلًا منهُ ربع نيم حصار

السابع «حصار سيكاه» وهو اوج مظهرًا نيم عجم اوج ماهور نيم سنبلة بزرك جواب العرباء بزرك نيم سنبلة (١ ماهور اوج ثم تنزل برجًا برجًا الى السيكاه. وهذا اللحن في غاية الاشتباك لكثرة استعمال الارباع فيهِ وبعضها يبطل من بعد استعمالهِ وذلك النيم سنبلة يُستعمل بديلًا من المحيَّر وجواب العرباء بدلًا من الماهوران واماَّ نيم العجم فيُستعمل عند الاستهلال بدلًا عن الحسيني ثم عند التسليم يبطل ويُستعمل برج الحسيني ولولا استعمال نيم العجم عند الاستهلال لكان الاوفق في بيان هذا ان يُقال انهُ يبتدئ بلحن الحجاز مصورًا عن برج الاوج وينتهي بلحن السيكاه من برج السيكاه واذا اعتبرت النِّسب يظهر لك ذلك

الثامن «لحن بنتيكار» وهو اوج ثم ماهور اوج حسيني نوى مظهرًا ثم ماهور وتنزل برجًا برجًا الى السيكاه. وهذا اللحن لا يفسد فيهِ شيء من الابراج واختلافهُ عن لحن السيكاه انَّما هو في الاجزاء فقط لان الدخول في لحن السيكاه من برجَي السيكاه والرست وفي هذا يكون من برجَي الاوج والماهور

التاسع «نجدي سيكاه» وهو سيكاه ثم جهاركاه نوى حسيني اوج حسيني نوى ثم حسيني اوج وماهور ثم تنزل برجًا برجًا الى السيكاه وهذا اللحن ايضًا يختلف عن لحن السيكاه في الاجزاء فقط

العاشر «عجم السيكاه» وهو اعمال العجم ويقف على السيكاه

الحادي عشر «لحن البزرك» ويقال لهُ صوت الله وهو صوت بزرك ثم ماهور سنبلة ثم بزرك وتنزل برجًا برجًا الى السيكاه

الثاني عشر «عراق البنجيكاه» وهو نوى مظهرًا ثم تيك حصار عجم تيك حصار نوى ثم ماهور تيك حصار ماهور عجم تيك حصار نوى بجهاركاه سيكاه وهكذا عرَّفوهُ وعلى مقتضى تعريفهم يفسد فيهِ برجَا الحسيني والاوج ويكون بديلًا عنهما التيك حصار والعجم وقد كان الصواب ان يجعلوا هذا اللحن من الالحان التي قرارها

١) والسنبلة كما ذُكر جواب الكردي

برج العراق وحينئذٍ لا يفسد فيهِ شيء من الابراج وبرهانه مقابلة النسب

الفصل السابع

في الالحان التي يكون قرارها على برج جهاركاه

هي ثلاثة الاول «لحن الجهاركاه» وهو جهاركاه نوى جهاركاه ماهور عجم حسيني نوى جهاركاه سيكاه دوكاه رست ثم ماهور عجم حسيني الى الدوكاه الى الجهاركاه وهذا اللحن قد يُستعمل فيهِ ربع العجم بدلًا من برج الاوج

الثاني «لحن الشرنكله» وهو جهاركاه نوى جهاركاه سيكاه مظهرًا ثم جهاركاه ماهور عجم حسيني نوى جهاركاه وهذا اللحن يختلف عمَّا قبله في الاجزاء فقط

الثالث «لحن الماهوران» وهو ماهوران ثم تنزل الى الماهور ثم عجم حسيني نوى جهاركاه وهذا اللحن لا يُستعمل فيهِ برج الاوج ويكون بديلًا منهُ ربع العجم

الفصل الثامن

في الالحان الكائنة من برج النوى

هي خمسة الاول «لحن النوى» وهو نوى حسيني ثم عجم حسيني ثم تنزل برجًا برجًا الى الدوكاه وتقف عليهِ وبعضهم يقفون على النوى . وفي هذا اللحن يُفسد برج الاوج ويكون ربع العجم بديلًا منهُ

والثاني «لحن النهاوند» وهو نوى محيَّر عجم حسيني نوى جهاركاه نوى مكرَّرَين جهاركاه كردي رست ثم نوى . وهذا اللحن يُتلف فيهِ برجان اصلًا وهما الماهور والدوكاه ويُفسد فيهِ برجان وهما الاوج والسيكاه ويُستبدلان بربعَيْ العجم والكردي هكذا عرَّفتهُ ارباب هذا الفن

الثالث «لحن النهاوند الصغير» وهو نوى ماهور عجم حسيني نوى حجاز هكذا عرَّفوهُ ومن الموسيقيين من يعمل هـذا اللحن من على برج العراق والاوج من غير استعمال الارباع

الرابع «لحن الرهاوي» وهو نوى حسيني نوى حجاز مكرَّرَين حسيني نوى حجاز

نوى ومنهم من يعمل هذا اللحن من برج السيكاه من العرباء ونيم الكردي والنسبة بذلك واحدة

الخامس «لحن نيشابور» وهو نوى ثم حسيني اوج مظهرًا ثم ماهور عجم حسيني نوى حجاز بوسليك ثم نوى وهذا اللحن يفسد فيهِ السيكاه والجهاركاه ويكون بدلًا منهما ربع البوسليك وربع الحجاز واماَّ ربع العجم فقد يُستعمَل بديلًا من الاوج عند الهبوط من الماهور فقط وكان الاصوب في تعريفهِ ان يُجعل مع الحان برج الرست وحينئذٍ لا حاجة الى الارباع الّا عند الهبوط من الجهاركاه الى الرست فيستعمل ربع الكردي بدلًا من السيكاه والبرهان على ذلك هو امتحان النسب

الفصل التاسع

في اللحن الكائن من برج الحسيني

هو «الحسيني المصري» وهو ماهور اوج مكررًا ثلاث مرار ثم نيم الصبا من برج الحسيني ثم يصعد الى الماهور وينزل الى برج الجهاركاه برجًا برجًا ثم يصعد الى الحسيني وينزل برجًا برجًا الى الرست ويقف على الدوكاه ثم يصعد الى الماهور ويعمل الصبا من برج الحسيني ويقف عليهِ وبعضها يرجع الى الدوكاه ويقف عليه

الفصل العاشر

في الالحان الكائنة من برج الاوج

هي خمسة عند العجم: الاول «لحن الاوج» وهو اوج حسيني مظهرًا ثم حجاز مع النوى ثم حسيني اوج نوى ماهور محيَّر ثم تلمّح البزرك مع المحيَّر ثم ماهور اوج ثم تنزل برجًا برجًا الى العراق . وفي هذا اللحن لا يُفسد شيء من الابراج واستعمال ربع الحجاز فيهِ انَّما هو عند ما يكون العمل من برج النوى فصاعدًا ولكن عند ما يكون النزول بقصد التسليم عند القرار لا يكون المرور على ربع الحجاز بل على برج الجهاركاه

الثاني لحن البهلون (١ وهو اوج ثم حسيني نوى حجاز وتقف على البوسليك ثم ترجع الى الاوج

١) لعلَّهُ جلوان فمعناهُ بالتركية والفارسية الماشي على الحبل او المصارع

الثالث « اوج دارة » وهو اعمال الاوج بتمامهِ ثم نيم شهناظ ثم اوج نيم عجم نوى جهاركاه سيكاه ثم نيم كردي رست عراق ثم ترجع الى الاوج

الرابع « اوج حصار » وهو اعمال الاوج من فوق وتنزل الى النوى وتظهر لحن شد عربان (١ ثم جهاركاه كردي عراق

الخامس « لحن اوج خراسان » وهو اعمال الاوج ثم اعمال الحجاز وتقف على الدوكاه

السادس « لحن العجم » وهو عين لحن البزبز ثم ترجع وتقف على ربع العجم وانّما ذكرناهُ هنا لان ربع العجم هو جزء من برج الاوج

الفصل الحادي عشر

في الالحان المختصّة بالماهور

هي ثلاثة : الاول « لحن الماهور » وهو ماهور اوج حسيني نوى ثم حسيني نوى جهاركاه بوسليك دوكاه رست ثم سيكاه ماهور الى الرست

الثاني « كارداني (٢ غزلي » وهو اعمال الماهور من غير بوسليك ثم ماهور ثم تسلّم تسليم البياتي

الثالث « لحن رمل توتي » المعروف بجواب النوى وهو ان تبتدئ من جواب النوى وتعمل اعمال لحن الرمل المتقدّم بيانه في العدد السابع من الحان برج العراق وتقف على الماهور

هذا ما انتهى الينا من الالحان المتداولة في عصرنا هذا عند علماء البلاد الشاميّة ولعلّ الالحان المعروفة الآن عند علماء القسطنطينيّة اكثر عددًا من ذلك لان تفريع الالحان عديم النهاية كما لا يخفى (٣

---

١) راجع الالحان التي قرارها اليكاه ٢) ويروى كردانيا وقد مرَّ ذكرهُ في سردنا المجموع الثمانية عشر المستعملة عند الاقدمين والمتأخرين من العرب (راجع الباب الثاني العدد ١)

٣) والسبب واضح اذ لا مانع يمنعك ان ترتّب نغمات الدبوانين ترتيبًا يخالف كل ما سبقهُ من الترتيبات بيد ان الذوق السليم واستعمال الادوار او المقامات المعيَّنة على ما اشرنا اليهِ يحدّان دائرة الالحان ويصدّان الموسيقي عن كل تركيب يمجّهُ السمع وليس ذلك ليُذعر من أُولع

الخاتمة

في اصول معتبرة في هذه الصناعة

انني قد اطّلعت على مؤلفات كثيرة في فنّ الموسيقى ولم اجد احدًا من مؤلّفيها تعرّض لذكر طريقة يتوصّل بها الطالب الى معرفة حقيقة الابراج فعليًا سوى ما ذكروهُ من ان الصوت يُقسم من قرارهِ الى جوابهِ الى اربعة وعشرين ربعًا وانَّ هذه الارباع كائنة ضمن سبعة ابراج وهذه بعضها ضمنهُ اربعة ارباع وبعضها ثلاثة كما مرَّ في اوّل هذه الرسالة. وهذا التعريف لا يتعلّق منهُ افادة فعليَّة بذهن المتعلِم بل هو كلام نظري يستفيد به من كان ذا علمٍ بهذا الفنّ وحصلتْ في سماعهِ الملكة التي بها يقدر على تمييز النغمات في ارتفاعها وانخفاضها ونسبتها الى بعضها ومن كانت هذه صفتهُ لم يكن كثير الحاجة الى هذا التعريف غير انَّ معرفتهُ بهذه الدقائق تجعلهُ مزيّنًا بمعرفة مباني هذا الفنّ

وقد كنت في سنة ١٢٣٦هـ قدمتُ على مدينة دمشق مباينًا وطني بدير القمر لبعض اسباب واغتنمتُ الفرصة في درس بعض الفنون على استاذي الشيخ محمَّد العطار المشهور في العلوم العقليَّة فضلًا عن النقليَّة وحضرتُ مشاجرات كثيرة جرت بينهُ وبين عبد الله افندي مهردار في المباحث الآتي ذكرها والشيخ محمَّد لا يزال مُصرًّا على رأيهِ حتى انتبه في رسالتهِ التي وضعها في فنّ الموسيقى على ان عبد الله كان يصيب فيما يعترض بهِ الّا انَّهُ لا يقدر ان يأتي ببرهانٍ يُقنعهُ سوى انَّهُ كان يقول لو عملنا كما تقول لم يكن خارج العمل مطابقًا للدعوى وصورة ما رآهُ الشيخ العطار ان يُشدَّ وترٌ او ما اشبهُ على آلةٍ كالطنبور مثلًا ويُقرَع فتسمّى النغمة الخاصلة من ذلك القرع على مطلقهِ يكاه. ثم يُربَط في ما يحاذي منتصف ذلك الوتر دستان فتسمى النغمة الحاصلة عند قرع

باستنباط الجديد من الالحان لان نطاقها مع ما يحصرهُ واسعٌ افسح فاذا كان الاوربيون مع دورَيهم الاكبر والاصغر (Gamme majeure et mineure) يخترعون من الالحان ما لا يكاد يحصى فما عسى ان يكون للعرب مع ادوارهم الاثني عشر. فليُسمح لنا في تتمَّة سرد الالحان الشاميَّة ان نكرر ثانية ابداء رجائنا في ان يسعى احد ابناء الشرق باختراع طريقة سهلة مختصرة لكتابة الموسيقى الشرقيَّة فكفلهُ بذلك لطول عمره مجدًا وعند اهل الوطن شكرًا مخلَّدًا

ذلك الوتر اذا ضُغط على ذلك الدستان نوى وهو جواب اليكّاه ثم يقسم ما بين ذلك الدستان ومبتدأ مطلق الوتر اي مكان شدّهِ اربعة وعشرين قسماً متساوياً ويُربط ما بين كل قسم وما يليهِ دستان فاذا ضُغط على ظهر الوتر من ظهر الدستان وقُرع عليهِ تكون نغمة قرار نيم حصار وعلى الثاني قرار حصار وعلى الثالث قرار تيك حصار وعلى الرابع برج العشيران وعلى الخامس قرار نيم العجم وهكذا يصعد على التوالي دستاناً فدستاناً فبالقرع على الوتر عند كلٍّ منها تكون نغمة ربع من الارباع الاربعة والعشرين على وعند الدستان الرابع والعشرين يكون برج النوى الذي هو جواب اليكّاه الخارج من القرع على مطلق الوتر ثم يُنصَّف ما بين النوى ومنتهى الوتر وعند النصف يكون جواب النوى وهكذا يُنصَّف الباقي فيكون جواب جواب الى ما لا نهاية لهُ وكلّ نصفٍ يُقسم الى اربعة وعشرين قسماً متساوية وتسمَّى هذه الاقسام باسماء الارباع والابراج الواقعة عليها

هذا ما اعتمد صحّتهُ الشيخ المذكور وهو سهوٌ منهُ كما يظهر من امتحان هذه الطريقة بالعمل ولم يُسلّم ما ذكرهُ سوى انَّهُ عند النصف يكون جواب المطلق فكلما قسم الباقي الى نصفين يكون عند النصف جواب الجواب الى ما لا نهاية لهُ ولاجل ايضاح الخطإِ في ذلك يلزم ان نقيم البرهان القاطع الذي لا ريب معهُ

مقدَّمة أُولى

ان البعد بين كلّ ربعين يكون باعتبار طول الوتر وقصرهِ فكلّما كان الوتر اطول كان البعد بين الربعين اكثر وكلّما كان الوتر اقصر كان البعد بين الربعين

اقلّ(١. ألا ترى انهُ في الاول كان الجواب عند النصف من الوتر والثاني كان عند نصف نصفهِ فاذًا ايّ محل من الوَتر حبستَ عليهِ وقرعتهُ تكون نغمتهُ قرارًا للنغمة التي تحصل من الجسّ على المنتصف الكائن بين المحلّ الذي حبست عليهِ اوّلًا وبين منتهى الوتر وهذه المسافة دائمًا تتضمن الاربعة وعشرين ربعًا طويلة كانت ام قصيرة

مقدمة ثانية

اذا كان ثبت ممّا تقرَّر ان نصف الوتر الاول يحتوي على الاربعة وعشرين

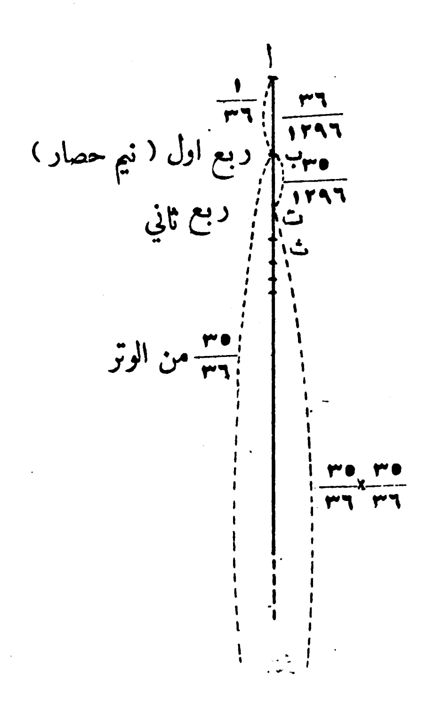
---

١) لا جرم انَّهُ يريد المقابلة بين وترين يُستخرج منهما ارباعٌ متوازية فاذا اختلفا طولاً وقرعنا في كليهما على ربع نيم الحصار لا غرو ان يكون البعد بين الطرف ومحلّ ضغط الحصار اطول في الوتر الاطول واقصر في الاقصر . فما يزيدهُ على الانصاف هو تأكيدٌ لما قبلهُ بيد انهُ صعب المأخذ دون ان يُرسم لهُ رسم فهاك ما يُغنيك عن تخطيطهِ . اذا حبستَ على ٩/٨ الوتر م ط حصلتَ على العشيران فالعشيران هو قرار النغمة التي تخرج من الوتر اذا حبست على منتصف ما بين ٩/٨ و ط اي ٩/٤

ربعًا وان النصف ممَّا بقي وهو ربع جميع الوتر يحتوي ايضًا على الاربعة وعشرين ربعًا جواب الاوَّل فوجب من هذا ان يكون مقياس الربع من القسم الثـاني بقدر نصف مقياس الربع من القسم الاول وهذا النقصان حاصل من دخول القصر على طول الوتر. النتيجة ممَّا تقدَّم انَّ قصر الوتر موجب لقصر مقيـاس الربع ومن المعلوم ان الربع الاول يكون مقياسهُ باعتبـار ان الوتر كائن على غاية طولهِ . واماَّ الارباع التي بعدهُ فكل منهـا قد نقص طول الوتر بالنسبة اليهِ بمقدار طول المقياس ممَّا تقدَّمهُ من الارباع ولذلك وجب ان كل ربع ينقص مقدار قياسهِ عن الربع الذي تقدَّمهُ بنسبة نقصان طول الوتر الذي هو مقدار قياس الربع المتقـدّم عليهِ حتى ينتهي الامر الى الاربعة وعشرين ربعًا التي هي نهاية الديوان الاوَّل الكائن عند منتصف طول الوتر(١ وحينئذٍ ترى ان الربع الخامس والعشرين صار مقياسهُ نصف

---

١) ولنـا في ذلك برهان حسابي فلنفترض انك لتناول الربع الاول تحبس الوتر على ٣٦/٣٥ من طولهِ اي تعبث ٣٦/١ منهُ (اي ٣٦/١ المتر اذا كان الوتر يساوي مترًا واحدًا) فترى جليًا انك لاستخراج الربع الثاني لا تحبس ٣٦/٣٥ الوتر بل ٣٦/٣٥ × ٣٦/٣٥ الوتر لانهُ لم يبقَ من الوتر بعـد الضغط الاول الَّا جزء منهُ يساوي ٣٦/٣٥ الكلّ امَّا الحاصل من ضرب كسرَين اقـلّ من المضروبين. وعليهِ ما تحبسـهُ من الوتر للحصول على النغمة الثانية وهو ١٢٩٦/١٢٢٥ الوتر اقلّ مطلقًا ممَّا حبستهُ للنغمة الاولى لان ٣٦/٣٥ يعلو ١٢٩٦/١٢٢٥ بقدر ١٢٩٦/٣٥ وهاك رسمًا لذلك يظهر لك منهُ ان المسافة من ا الى ب اطول ممَّا بين ب و ت وهي اكبر ممَّا بين ت و ث وهلمَّ جرًّا كلما استخرجت ربعًا جديدًا



الشكل الاول
يكاه

ا ت ج د ب

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

مقياس الاوّل (١ وهكذا يصير السادس والعشرون نصف مقياس الثاني وهلمّ جرًّا كما يظهر لك ذلك من الشكل الاوّل المرسوم في هذه الرسالة وهو ان ترسم مثلّثًا قائم الزاوية طول احدى قائمتهِ (٢ « ا ب » على قدر ما شئت وطول الثانية « ا ت » تفرضهُ طول الربع الاول من الطنبور (٣ وتسحب خطًا على وتر الزاوية من رأس القائمة الاولى وهو « ب » الى رأس الثانية وهو « ت » ثم تنصف القائمة الاولى من « ب » الى « ا » فيكون نصفها « ج » فتقسم من « ج » الى « ا » اربعة وعشرين قسمًا متساويًا وتسحب على هذه الاقسام خطوطًا موازية للقائمة الثانيــة وهي « ا ت » حتى تتلاقى الخطوط مع الخطّ المسحوب على وتر الزاوية من « ت » الى « ب » فهذه الخطوط هي موقع طول كلٍّ من الارباع الاربعة والعشرين باعتبار ان القائمة الثانية التي هي « ا ت » هي طول الربع الاول ثم ان شئت ان تعلم طول ارباع الديوان الثاني فتنصف الباقي من القائمة الاولى من« ج» الى « ب » فيكون النصف « د » فتقسم ما بين « ج » و « د » اربعــة وعشرين قسمًا متساوية وتسحب عليها خطوط متوازية كما عملتَ اوَّلًا فعند تلاقي كلٍ منها بالخطّ المسحوب على وتر الزاوية

١) والحق يقال ان الربع الخامس والعشرين في الشكل هو الخط المكتوب عليهِ ٢٤ لانَّنا تركنا الخط الاول بدون رقم لليكاه وليس احد يجهل ان الديوان الكامل محتوٍ على ٢٥ نغمة و ٢٤ ربعًا او بعدًا (على تقسيم مشاقة)

٢) يريد بهِ احد ضلعي الزاوية القائمة

٣) والاصحّ انهُ يكون طول مطلق الوتر اما طول الربع الاوَّل فهو الخطّ المرقوم ا

يكون طول مقياسهِ وكلّما نصَّفتَ الباقي من القائمة يخرج جواب الجواب الى ما لا نهاية لهُ فبهذا الشكل اتّضح ان الارباع يتناقص مقياسها على نسبةٍ هندسيَّة لا كما ذكر الشيخ من « ا ت » ارباع الديوان الاوَّل من اليكاه الى النوى يكون طول قياسها متساويًا وانهُ من النوى الى جوابهِ تكون الارباع مثل نصف الاولى لان هذا يستلزم ان يكون البعد بين برجَي الجهاركاه والنوى ضعف ما بين النوى والحسيني وهذا لا يكون بين برجين متماثلين متجاوزَين بل ان هذا التناقص يقتضي بُعد ديوانٍ كامل لما تبيَّن من ان الربع بالجواب هو مثل نصف قرارهِ فظهر من ذلك وقوع الخلَل على ما ذهب اليهِ شيخنا المشار اليهِ(١ ولذلك استحسنت

اصلاحنا لشكل مشاقة الاول

ا ب ت ث ج ح

ا ب ت ث ج ح اجزاء متساوية تقطع على التوالي لتناول الارباع فكان ينبغي ان يكون الجزء الاول اكبر من الثاني والثاني اكبر من الثالث الخ الى الرابع والعشرين وانما اكتفينا بستة اقسام اختصاراً للعمل

١) ما تقدَّم من ذكرهِ للشيخ هو دحض مزاعم هذا الموسيقي. فيريد صاحب الرسالة انَّ الوتر اذا انقسم الى اقسام متساوية لنوال الارباع ينبغي ان يكون طول الوتر من النوى الى الحسيني نصف ما بين الجهاركاه والنوى لان على رأي الشيخ ارباع الديوان الثاني متساوية ايضاً وقدرها نصف طول ارباع الديوان الاول وهذا غلط كما يظهر من شكل مشاقة ومقدمتهِ. الَّا ان براهينهُ وعباراتهِ احياناً في غاية الاشتباك والابهام لا يكاد يطّلعها مطلع الَّا خبط فيها اول وهلة خبط عشواء وهذا عيبٌ يأخذهُ بهِ كل من حاول ادراك معانيهِ فسبحان مضيءِ العقول . وعلاوة على ذلك نقول ان شكلهُ الاول ولو اظهر ما في زعم الشيخ من الخلَل فلا

ان اختم رسالتي هذه ببحثٍ لطيف في هذا المعنى يتضمَّن بيان الطرق الموصّلة الى معرفة حقيقة موقع نغمة كلّ ربع وكلّ برجٍ في ذلك الوتر المشدود على الطنبور مُوضحاً ذلك بالبراهين الهندسيَّة والحسابيَّة وذلك ممَّا يحتاج الى فكرٍ ثاقب وتأملٍ دقيق

فاقول انهُ قد تقدَّم الشرح الكافي انهُ عند منتصف الوتر يكون جواب مطلقهِ وهذا امرٌ معــلوم بالعقل لا ريب فيهِ. ثم ان النصف الثاني يكون عند نصفهِ جواب الجواب وهكذا كلما نصَّفت الباقي يكون جواب ما نصَّفتهُ واذا تقرَّر هذا فنقول: ان النصف الاوَّل هو الديوان الاوَّل المحتوي على اربعة وعشرين ربعاً من اليكَّاه الى النوى ونصف النصف الثاني هو الديوان الثاني وهو يحتوي ايضاً على اربعة وعشرين ربعاً من النوى الى جوابهِ الذي يقال لهُ رمل توتى فاذا قسمنا كلّاً من القسمين المذكورين الى اربعة وعشرين قسماً كان بالضرورة مقياس كل ربعٍ اي قسمٍ من اقسام القسم الاول ضعف كل قسم من اقسام القسم الثاني لان نسبة الاجزاء الى الاجزاء كنسبة الاضعاف الى الاضعاف وعلى هذا يكون قيــاس الربع الاول من الديوان الاول مثل ضعف القسم الاوَّل من الديوان الثاني. وهكذا كل قسم من ارباع الجواب يكون مثــل نصف قسم الربع الذي يقابلهُ من ارباع القرار. واذا قد ثبت بالبرهان ان طول الربع متعلّق بطول الوتر وجب ان يكون الربع الاول أطول الارباع والذي يليهِ اقصر منهُ. وهكذا كل ربع يقصُر عمَّا قبلهُ على نسبةٍ هنــدسيَّة الى الجواب الذي هو نصف الوتر فيكون

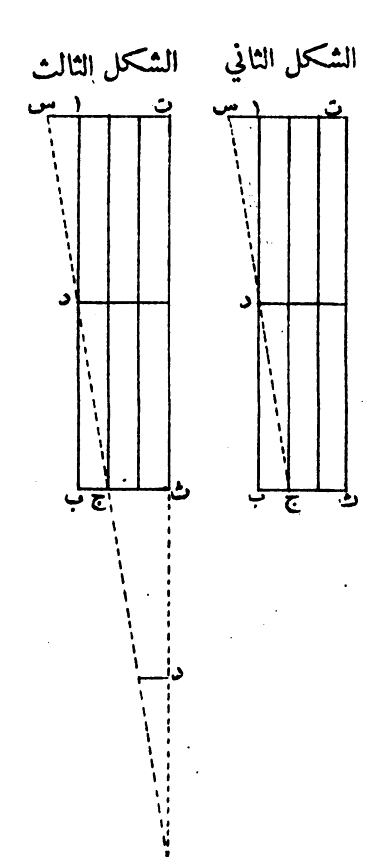
يخلو هو نفسهُ من الخطإِ البيّن وهو انك ترى فيهِ طول الوتر ينقص من ربعٍ الى ربع على نسبةٍ متوالية عددية (en progression arithmétique) بينما كان الواجب ان يتناقص نسبةً هندسية (en progression géométrique) وهذا من المقرَّر قد بيَّنا منهُ جانباً في رسمنا الاخير حيث اظهرنا ان استخراج الارباع او مهما كان من النغات المتساوية المتوالية لا يتمّ بحذف اجزاء من الوتر متساوية بل مختلفة عن بعضها يكون كل جزء منها اقصر من الذي حذفتهُ قبلًا فاوردنا مثلًا عن نسبة كسورية ٣٦/٣٥ تكون عبارةً عن الربع الاول فرأيت ان القسم المحذوف كان ١/٣٦ او ٣٦/١٢٩٦ للربع الاول ثم لاحظت ان الجزء المحذوف للربع الثاني لم يكن مساوياً للاول بل اقل منهُ ولو كنَّا أتممنا بيان الامر لأدركتَ ان الثالث هو اقل من الثاني وهلمَّ جرًّا لان تلك النتائج نتائج ضرب الاعداد لا جمع او طرح. وهذا ما اعتمد صحَّتهُ صاحب الرسالة نقضاً للشيخ الّا ان رسمهُ خالف قولهُ من جهةٍ فترى في شكلنا ان الاجزاء المُبطلة متساوية بينها الى ان ينتهي العمل الى نصف مطلق الوتر وهذه نسبة متَّصلة حسابيَّة لا هندسيَّة كما كان الصواب وسنرجع الى تقسيم الوتر الى اربعة وعشرين ربعاً.

قياس الربع الواقع عند النصف مثل نصف قياس الربع الاول وهكذا يؤخذ في التناقص بالديوان الثاني والثالث فيتكوّن من ذلك مثلّث قائم الزاوية وهو مرسوم في الشكل الاول المتقدّم شرحهُ آنفًا. فعلى هذا لو كان طول الربع الاول من الديوان الاول قيراطًا واحدًا لكان طول الربع الاول من الديوان الثاني نصف قيراط. واما وجه استخراج معرفة طول كل ربع بالطريقة الحسابيّة فهو ان تضرب الاربعة وعشرين ربعًا في مثلها وتضرب الحاصل في اربعة وعشرين وهلمّ جرًّا الى ان يبلغ الضرب في الاربعة وعشرين ربعًا وعشرين مرّةً مهما بلغ العدد فهو مخرج الكسر لهذه المسألة وحينئذٍ تقسم هذا المخرج على اربعة وعشرين فخارج القسمة هو سهام الربع الاوّل فتطرحهُ من المخرج فما بقي تقسمهُ على اربعة وعشرين وخارج القسمة ايضًا تطرحهُ ممّا بقي من المخرج بعد طرح سهام الاول لانها سهام الربع الثاني وما بقي ايضًا تقسمهُ على اربعة وعشرين وخارج القسمة ايضًا هي سهام الربع الثالث وتفعل كما فعلت بالاول والثاني حتى تستخرج سهام الاربعة وعشرين ربعًا ثم تجمع هذه السهام وتطرحها من اصل المخرج وما بقي من المخرج تردّهُ على السهام بعمل النسبة لتكون كميّة مجموع السهام كمقدار المخرج. ومهما بلغتْ سهام كل ربع فنسبتها الى المخرج كنسبة مقياس طول ذاك الربع الى طول نصف الوتر المشدود على الآلة ولمّا كان يندر وجود العارفين بضوابط فنّ الحساب من ارباب صناعة الموسيقى كان استخراج ذلك بوجه حسابي يقرب من المستحيل لاسيما ان هذه المسألة تبلغ اعدادها الوفَ الوفٍ كثيرة فيعسر على الغير الحاذقين في فنّ الحساب ادراك نسبة اعدادها. هذا عدا التعسّرات التي تحصل من عدم آلةٍ مدقّقة تُعين على ضبط قياس كسوراتها فلذلك اخترت ان اورد لاستخراجها طريقة هندسيَّة بان يُرسم شكل هندسيّ تؤخذ منهُ النتيجة المقصودة بواسطة المقياس من غير تكلّف لمعرفة نسبة الاعداد (١

١) ولنا اقوال كثيرة في هذه الطريقة الحسابيَّة الوَعرة اوّلاً ان هذه المسألة كما اثبتها المؤلف تبلغ اعدادًا تدهش العقول فانها تبتدئ بقوَّة ٢٤ الرابعة والعشرين اي $(٢٤)^{٢٤}$ ومخرج مثل هذا العمل الحسابي هو عدد يشمل ٣٤ رقمًا اولها ....١٣٣٣٧٣٦ وقد حصلنا على معرفتهِ بحساب لوغارثمي (logarithme) فمن ترى بطاقتهِ ان يكمّل اعمالاً طويلة يكون أُسّها عددًا يبلغ ما وراء الرُتَب والطغمات

ثانيًا وان سلَّمنا ان صاحب الرسالة استخدم هذه الواسطة لعظم جلدهِ وثبات صبره

فاقول ان طول فُسحة الطنبور من مبتدأ مطلق الوتر عند رأس الآلة الى منتهى الوتر المطلق اعني الى حدّ الجحش يُقسَم الى قسمين متساويين. فالقسم الاول منها هو من جهة رأس الآلة يحتوي على الديوان الاول من اليكاه الى النوى. والقسم الثاني اذا نصّفت ما بينهُ وبين الجحش فعند المنتصف يكون جواب النوى وهذا النصف الذي هو من النوى الى جوابهِ يحتوي ايضاً على الديوان الثاني من النوى الى جوابهِ الذي يقال لهُ ايضاً رمل توتى وذلك جواب الديوان الاوّل كما تقرَّر من تفصيل ذلك آنفاً. واذا عُلم ذلك فنقول: بما ان الديوان يحتوي على اربعة وعشرين ربعاً ومقياس الربع الاول من الديوان الثاني يكون مثل نصف مقياس الربع الاول من الديوان الاول فوجب من هذا بمقتضى البرهان الهندسي انهُ اذا كان طول نصف فسحة الطنبور اربعة وعشرين قيراطاً يكون الربع الاول من الديوان الاول قيراطاً وثلث القيراط(* والربع الاول من الديوان الثاني ثُلثي القيراط ليكون الاول ضعف الثاني ويكون تناقص الارباع عن بعضها على نسبة هندسيَّة كما يتضح ذلك من الشكل الثاني فان نصف طول فسحة الطنبور « اب



وحصل على نتيجة صحيحة فلا يمكن امتحان صحَّة طريقتهِ لابهام والتباس وقع في كلامهِ حتى ان القارئ لا يقدر على معرفة ما يجب طرحه او قسمه

ثالثاً اذا سألنا احدٌ عن الطريقة الاعتيادية الموصلة الى تقسيم وترٍ ابعاداً متساوية نجيبهُ ان هذا موضوع فصل من فصول كتب الطبيعيات حيث يُشرح على اي نمط قسموا الديوان الى اثني عشر نصف برج متساوية(12 demi-tons égaux) حتى وصلوا الى ما سمَّوه الديوان المعتدل (la gamme tempérée) وهذه الطريقة بان تقسم ١ على $\sqrt[12]{2}$ اي $\frac{1}{\sqrt[12]{2}}$ ثم $\left(\frac{1}{\sqrt[12]{2}}\right)^2$ او $\frac{1}{\sqrt[12]{2^2}}$ ثم $\left(\frac{1}{\sqrt[12]{2}}\right)^3$ او $\frac{1}{\sqrt[12]{2^3}}$

ت ث » ومن « ت » الى « ا » قيراط واحد ومن « ث » الى « ب » قيراط واحد ايضاً .
فاذا سحبنــا خطاً مستقيماً من « ج » الواقع على ثلثي القيراط ماراً على لفظة « د »
التي هي نصف طول الشكل كانت نهايتهُ عند « س » بعيداً عن « ا » بثلث قيراط
فيكون من « ث » الى « ج » نصف المسافة من « ت » الى « س » والذي نقص من
« ب ج د » زاد في « ا س د » فحصل من هذا الشكل مثلث قائم الزاوية مقطوع
على نصف قائمة التي هي من « ت » الى « ث » اذ لو وصلت الخطّ « ت ث » بخط
مثله الى « ص » بحيث تصير « ث » في منتصف الخط بين « ت ص » ثم وصلت الخطّ
« س د ج » بخط مثله على استقامة التــلاقي في « ص » كما يظهر لك من الشكل
الثالث فيكون مثلّث قائم الزاوية احدى قائمتــهِ « ت ا س » والاخرى « ت ث ص »
ووترها « س د ج ص » فهذا المثلّث نصفهُ الاول من « ت » الى « ث » وهو الديوان
الاول ونصفهُ الآخر من « ث » الى « ص » فاذاً نصفهُ عند « ط » يكون من « ث »
الى « ط » الديوانُ الثاني وهكذا كلما نصّفت البــاقي يكون جواب الجواب الى ما لا
نهاية لهُ . ومن ذلك ُعلم انّهُ اذا اردتَ قسمة فسحة الطنبور عــلى اي نوعٍ كان من
الاقسام تكون قسمتها بمقتضى هذا الشكل بان يكون القسم الاول زائداً مقدار ثلث
اصلهِ والقسم الاخير ناقصاً مقدار ثلث اصلهِ فاذا كانت القسمة الى ابراج كبرى كبرجِ
العشيران وامثالهِ فضمنهُ اربعة ارباع هي سدس نصف فسحة الطنبور عبارة عن اربعة
قراريط منها فيلزم ان يكون الاول خمسة قراريط وثلث القيراط والاخير قيراطين وثلثي

وهلمّ جرًّا وتنال منهُ طول الوتر لاستخراج الانصاف المتساوية واجرينا هــذا العمل لتقسيم الى ٢٤ ربعاً مبدلين ١٢ الى ٢٤ فكانت النتيجة بواسطة اللوغاريتمة :

$\left(\frac{1}{\sqrt[24]{2}}\right) = 0{,}9715320000$ للربع الاول (فاخذنا ١ افتراضاً ان طول الوتر هو متر ١)

$\left(\frac{1}{\sqrt[24]{2}}\right)^{2} = 0{,}9438700000$ للربع الثاني الخ . . فمن الواجب ان ينتهي العمل الى ٠,٥٠
وهو طول الجواب

*) والقيراط هنا بمعنى قسم من اقسام طولٍ متجزئٍ الى الاربعة وعشرين ومماً لا يخفى ان ليس لهُ طول معيّن . اماً قولهُ ان الربع الاول من الديوان الاول يكون قدرهُ قيراطاً وثلث فهو من الراجح قد امتحناً صحتّهُ مقدار ما بلغنا من الكسورات في العددَين السابقَين

القيراط واذا كانت القسمة الى ابراج صغرى كبرج العراق وامثاله فضِمْنهُ ثلاثة ارباع عبارة عن ثلاثة قراريط من نصف فسحة الطنبور فيلزم ان يكون اربعة قراريط والاخير قيراطين

وفي الاجمال نقول انَّ البرج الكبير يكون جزءًا من تسعة اجزاء من كلّ طول فسحة الطنبور والصغير جزءًا من ستَّة اجزاء كلّ الفسحة. وبما اننا قد انتهينا من شرح المبادئ الموصّلة الى الغرض المقصود ساغ لنا ان نشرح كيفيَّة رسم الشكل المقتضى رسمهُ لاجل ما يؤخذ منهُ قياس رباط ذاك الطنبور المراد ربطهُ

فنقول انّهُ لاجل استنتاج معرفة واقع طول كل قياس ربعٍ من الارباع وكل برج من الابراج في ذلك الطنبور المراد ربطهُ يلزم رسم مثلَّث قائم الزاوية كما تراهُ في الشكل الرابع بان ترسم طول احدى قائمتيهِ ما شئت ثم تقسم من الزاوية الى نصفها اربعة وعشرين قسماً مسمّياً اولها قرار نيم حصار وثانيها قرار حصار وثالثها قرار تيك حصار ورابعها عشيران وهكذا على التوالي فيكون القسم الرابع والعشرون نوى. ثم تنصّف الثاني الى اربعة وعشرين قسماً فيكون القسم منها مثل نصف القسم من الاقسام الاولى وتسمّي القسم الاول نيم حصار والثاني حصارًا والثالث تيك حصار والرابع حسينياً وهكذا على التوالي فيكون القسم الاخير منها رمل توتي الذي هو جواب النوى. فجميع الاقسام الاولى والثانية ثمانية واربعون قسماً اولها قرار نيم حصار وآخرها رمل توتي وذلك ديوانان كاملان. ولا حاجة لذكر دواوين أُخرى من الجوابات لان العمل فيها متساوٍ لانك كلما نصَّفت الباقي وقسمتهُ الى اربعة وعشرين قسماً يحصل منهُ ديوان جوابًا لما قبلهُ الى ما لا نهاية لهُ. ولم نتعرَّض هنا لذكر اليكّاه لانهُ يخرج من مطلق الوتر ولا يلزم لهُ ربط دستان (١

١) والى هذا الموضع يرجع شكلٌ ورد في النسختين وقد سمّاه صاحب الرسالة الشكل التاسع يوضح فيهِ بالارقام نسبة الارباع الى بعضها ويمكن ان نعتبرهُ توطئةً لما يسردهُ المؤلف في هذا الباب من البراهين الهندسيَّة والحسابيَّة

واما وجه اقامة هذا الجدول فبأن تقسم وترًا مهما كان طولهُ الى ٣٤٥٦ جزءًا متساويًا على افتراض ان صوت مطلق الوتر هو يكاه ثم تنصّف تلك الاجزاء فيكون نصفهُ ١٧٢٨ جزءًا اي النوى على ما مرَّ بيانهُ واليك عقيب ذلك ان تزيد على هذا العدد ٤٩ جزءًا ثم ٢+٤٩ اي ٥١ ثم ٢+٥١ اي ٥٣ ثم ٥٥ ثم ٥٧ الخ ٢٤ مرَّة حتى تبلغ ٣٤٥٦ وكلما أضفت احد هذه الاعداد ونقرتَ الوتر كان الصوت المسموع يسفل النغمة المتقدّمة ربعًا واحدًا. ويمكن ايضًا طرح اجزاء مبتدئًا من اليكاه او ٣٤٥٦ فتطرح اولاً ٩٥ ثم ٩٣... كما ترى في الشكل فتحصل حينئذٍ على الارباع المتصاعدة حتى النوى

الشكل التاسع

اجزاء		
١١٤٨	من مطلق الوتر يكاه الى غمّازة الدوكاه	
	اجزاء	
	٣٦٨	اجزاء برج العشيران
		٩٥ قرار نيم حصار
		٩٣ قرار حصار
		٩١ قرار تيك حصار
		٨٩ عشيران
	٢٥٥	اجزاء برج العراق
		٨٧ قرار نيم عجم
		٨٥ قرار عجم
		٨٣ عراق
	٢٣٧	اجزاء برج الرست
		٨١ كوشت
		٧٩ تيك كوشت
		٧٧ رست
	٢٨٨	اجزاء برج الدوكاه
		٧٥ نيم ذركلاه
		٧٣ ذركلاه
		٧١ تيك ذركلاه
		٦٩ دوكاه

اجزاء		
٥٨٠	من غمازة الدوكاه الى النوى جواب المطلق	
	اجزاء	
	١٩٥	اجزاء برج السيكاه
		٦٧ نيم كردي
		٦٥ كردي
		٦٣ سيكاه
	١٧٧	اجزاء برج الجهاركاه
		٦١ بوسليك
		٥٩ تيك بوسليك
		٥٧ جهاركاه
	٢٠٨	اجزاء برج النوى
		٥٥ نيم حجاز وهو العرباء
		٥٣ حجاز
		٥١ تيك حجاز
		٤٩ نوى
١٧٢٨	اجمالي	الديوان الاول
١٧٢٨	اجمالي	الديوان الثاني
٣٤٥٦	اجمالي	فسحة العود او الطنبور

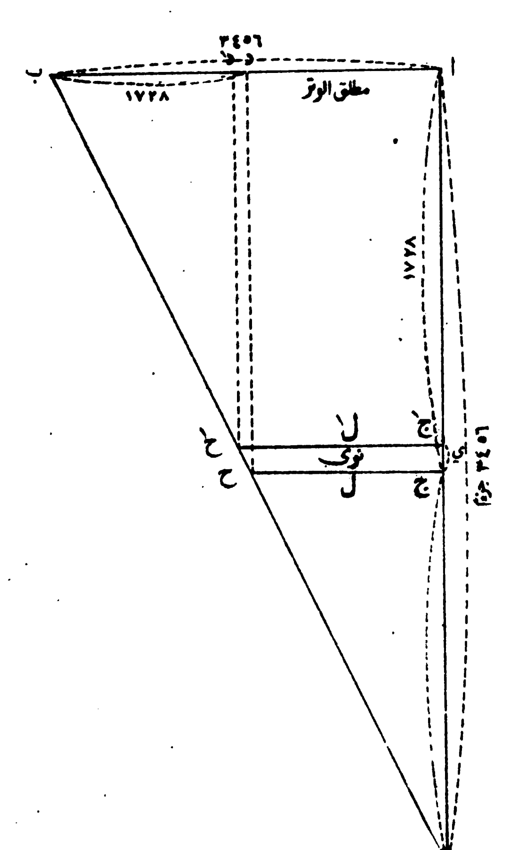
هذا ومما لا يخفى ان هذه الطريقة انما هي تقريبيَّة قصد فيهـا المؤلف العدول عن الكسور ابتغاء التسهيل بيد انها لا تخلو من الصحة لانك ترى الاعداد فيها تتناقص على نسبةٍ متصلة هندسيَّة او ما يقرب وهذا ما تقتضيهِ المسألة كما مرَّ. فسرَّنا من هذا الوجه مقابلة نتائج صاحب الرسالة بمخارج الفارابي عن ربع البعد الطنيني فقال في كتاب الموسيقى: ان نسبة ربع البعـد الى الكلّ هي ٣٥/٣٦ فاحببنا ان نُعمل هذه النسبة في العدد المتخذ في رسالة مشاقة اي ٣٤٥٦ لاستخراج الربع الاول فكانت النتيجة حسنة لا تختلف عن مخرج مشاقة الّا بالنزر القليل ودونك وجه حسابنا:

٣٥/٣٦ × ٣٤٥٦ = ٣٣٦٠ للربع الاول وكان مخرج مشاقه ٣٣٦١ (اي ٩٥ – ٣٤٥٦).

ثمَّ ٣٥/٣٦ × ٣٣٦٠ = ٣٢٦٦,٦٦ للربع الثاني 〃 〃 〃 ٣٢٦٨ (اي ٩٣ – ٣٣٦١)

ثم ترسم القائمة الثانية بحيث طولها يكون جزءا واحدًا من تسعة اجزاء من طول فسحة الطنبور المراد ربطهُ ثم تضع علامـةً على ثلاثة ارباع طولها ليكون جزءا واحدًا من اثني عشر جزءا من طول فسحة الطنبور وعلامةً ثانية على ربعها الاول من جهة الزاوية ليكون جزءا واحدًا من ستَّة وثلاثين جزءا من طول فسحة الطنبور وحينئذٍ تسحب

امَّا الحساب المدقَّق هو ان تضرب ٣٤٥٦ بالنسبة الصحيحة الشرعية وهي $\frac{1}{\sqrt[24]{2}}$ اي ٠,٩٧١٥٣٢٠ والنتيجة للربع الاول ٣٣٥٧,٦١٤٥٩٢٠ وهذه النتيجة مما يؤيد قولنا ان اعداد الشكل التاسع الواجب طرحها من ٣٤٥٦ لتناول الارباع هي اعداد مقرَّبة لا كاملة الصحة فوددنا ان نتيقّن حق اليقين ما هي بالتدقيق فاقتحمنا حسابًا طويلًا مبنيًّا على أُصول الهندسة فنورده هنا لمن رغب الوقوف عليـهِ والشكل ا ب ت ج ح على ما مرَّ بك قبلًا اعني انَّهُ مثلَّث قائم الزاوية فلنقسم الخطَّين ا ت و ا ب الى ٣٤٥٦ جزءا فمن د اذًا الى ب ١٧٢٧ جزءا كما من ا الى ج فالخط ا ب هو مطلق الوتر اما من د الى ب هو الديوان الاول فترى انَّ في د يكون صوت النوى وانَّك كلَّما سحبت خطًّا مثل لَ موَّازيًا ل ثم من طرفهِ حَ عمودًا واصلًا الى دَ يكون عدد الاجزاء المحبوسـة بين جَ و جَ مساويًا للاجزاء التي بين د و دَ



ولعلَّك الان تطلب بايّ وجـه يمكنك تقسيم الخطّ ا ج الى ٢٤ قسمًا او ربمّا تكون بين بعضها على نسبة هندسيَّة فالجواب انك تعلم ذلك اذا علمتَ كم هي اجزاء ا ج المتضمّنة بين ربعٍ وربعٍ فلنفترض اذًا ان لَ هو الخطّ الدال على الربع الاول قبل النوى (والنوى خطّ ل) فالمطـلوب ان نعرف عدد الاجزاء المحتوية بين ح و ج اي في ي وهـذا سهل جدًّا اذا اعتبرنا ان المثلثَين ت ج

ثلاثة خطوط مستقيمة من رأس القائمة الاولى احدها ينتهي في رأس القائمة الثانيــة ويسمى خطّ الابراج الكبرى وثانيها ينتهي عند ثلاثة ارباعها المعلّم عليهِ ويسمّى خطّ الابراج الصغرى وثالثها ينتهي عند ربعها الاول ويسمى خط الارباع ثم ترجع الى اقسام الارباع الثمانية والاربعين المقسَّمة على القائمة الاولى فكل قسم منها يُقسم في وسطهِ خطًّا عموديًا واصلًا الى خطّ الارباع ويُسحب من جانبهِ خطّان يلتقيــان في رأس العمود عند خطّ الارباع فيصير مخروطًا قاعدتهُ جزء من القائمة الاولى ورأسهُ عند خط الارباع فكل مخروط من هذه المخروطات الثمانية والاربعين التي ترسمها يكون طول العمود القائم في وسطهِ هو طول قيــاس ذلك الربع المسمى باسمهِ في ذلك الطنبور الذي بنيتَ العمل على قياس طولهِ. ثم ان معرفة طول مقياس كل برج على حدتهِ لها طُرُق كثيرة لا حاجة الى

ح و ت ج' ح' هما شبيهَين فيسوغ لنا من ثم ان نكتب هذه المساواة :

$$\frac{ل.}{ل'} = \frac{١٧٢٨}{ي+١٧٢٨} = \frac{١}{\sqrt[٢٤]{٢}}$$

(فبيَّنَّا آنفًا ان هذه النسبة الاخيرة هي نسبة الارباع بينها من حيث طول الوَتَر) فيخرج من ذلك

$١ي = (\sqrt[٢٤]{٢}-١)\,١٧٢٨$

= ٥٠,٦٣٣ للربع الاول مبتدئًا من النوى

	اعداد مشاقة
$٢ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{٢}}-١)\,١٧٢٨ = ١٠٢,٧٥٣٥$ وبسقوط ٥٠,٦٣٣ = ٥٢,١٢٠	٥١ *
$٣ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{٣}}-١)\,١٧٢٨ = ١٥٦,٣٩٦١$ » ١٠٢,٧٥٣٥ = ٥٣,٦٤٢٦	٥٣
$٤ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{٤}}-١)\,١٧٢٨ = ٢١١,٦١٤٣$ » ١٥٦,٣٩٦١ = ٥٥,٢١٨٢	٥٥
$٥ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{٥}}-١)\,١٧٢٨ = ٢٦٨,٤٤٨٣$ » ٢١١,٦٢٤٣ = ٥٦,٧٣٤٠	٥٧
. . . .	. . .
$١٢ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{١٢}}-١)\,١٧٢٨ = ٧١٥,٧٦٠٢$ » ٦٤٦,١٩٠٨ = ٦٩,٥٦٩٥	٧١
$١٣ي = (\sqrt[٢٤]{٢^{١٣}}-١)\,١٧٢٨ = ٧٨٨,٣٦٨٢$ » ٧١٥,٧٦٠٢ = ٧١,٦٠٨٠	٧٣

فوجدنا بوجه آخر ان طول الوتر للربع الثالث والعشرين هو ١٦٢٩,٦١٦ جزءًا والرابع والعشرون اذًا (او الاول اذا ابتدأنا من اليكاه) ١٧٢٨ − ١٦٢٩,٦١٦ = ٩٨,٣٨٤ امّا عدد مشاقة فهو ٩٥

فيظهر من ذلك ان الفروق ليست بكبيرة ويمكن من ثم اعتبار ديوان مشاقة المقسوم الى ٢٤ ربعًا ديوانًا معتدلاً (gamme tempérée) فلا يخفى على احدٍ ان لحلّ هذه المسـألة صحّ ايضًا مراعاة العمودين د ح و د' ح' بتغيير ما وجب تغييره في المساواة

* (١٠٢,٧٥٣٥ هو عدد الاجزاء بين النوى والربع الثاني قبله)

ذكر جميعها بل نذكر لذلك طريقين الاول منهما هو ان مجموع طول الارباع الكائنة ضمن ذلك البرج هو عين طوله والثاني ان يؤخذ رسماً من الشكل بعينهِ مبتدئاً من برج العشيران فانهُ من الابراج الكبرى وضمنهُ اربعة ارباع اولها قرار نيم حصار وآخرها ربع العشيران فتقيم في وسطها ما بين ربعَي قرار الحصار وقرار تيك الحصار خطاً عمودياً واصلاً الى خط الابراج الكبرى المسحوب من رأس القائمة الواحدة الى رأس القائمة الاخرى وتسحب من جانبي الاربعة الارباع خطَّين يلتقيان في رأس العمود عند خطّ الابراج الكبرى . وهكذا تفعل في برج العراق غير ان الخطّ العمودي الذي تقيمه في وسطهِ توصلهُ الى خطّ الابراج الصغرى لانهُ منها وليس ضمنهُ الّا ثلاثة ارباع ثم يجري العمل على هذه الصورة في جميع الابراج فالكبير منها تصل عمودهُ المتوسّط بخط الكبرى والصغير منها تصلهُ بخط الصغرى فيتمّ العمل برسم اربعة عشر مخروطاً هي الديوانان الاربعة عشر برجاً عدا اليكاه فانهُ مطلق الوتر والاعمدة المنصوبة في كل مخروطٍ طولها هو طول قياس ذلك البرج الذي هي ضمنهُ فتأخذ طول العمود بفتحة البيكار وعلى قدرهِ تربط الدستان على عنق الطنبور

وقد رسمت لك الصورة المذكورة في الشكل الرابع مبنية على طنبور فسحتهُ ثمانية وعشرون قيراطاً وذلك لاجل زيادة الايضاح ثم انهُ قد تقدَّم الشرح في الفصل الثاني من الباب الاول عن الفرق الكائن بين الابراج العربيَّة والابراج اليونانيَّة ولم نبيّن هل هذا بينهم حقيقي لنفس الابراج اي ان اليونان مثلاً يخفضون صوتهم في برج الجهاركاه عن العرب ام العرب يرفعون صوتهم فيهِ عن اليونان حتى يكون ناقصاً عن اليونان او زائداً عند العرب بالفعل ام ان مخرج صوت البرج عند الفريقين متساوٍ والاختلاف من خطأ احدهما في ما اعتمدهُ من تقسيم اجزاء الابراج اي الدقائق والارباع وهكذا بقية الابراج الواقع الاختلاف عليها . فبالحقيقة ان الحكم في هذه القضية من المشكلات التي تقف عندها فحول الموسيقيّين اذ لم يكن عندهم بعض اصول هندسيَّة . هذا والعرب لم يأتوا بدليل لإثبات رأيهم سوى قولهم ان الديوان يحتوي على اربعة وعشرين ربعاً مقسومة الى ابراج كبرى ضمن البرج منها اربعة ارباع والى ابراج صغرى ضمن البرج منها ثلاثة ارباع . اما اليونان فقالوا ان الديوان يحتوي على ثمان وستين دقيقة مقسومة الى

ابراج كبرى ضمن البرج منها اثنتا عشرة دقيقة (١ والى ابراج وسطى ضمن البرج منها تسع دقائق والى ابراج صغرى ضمن البرج منها سبع دقائق فهذا القول لا يقوم منهُ دليل كافٍ لمعرفة الحقيقة . ولاجل الوقوف على الصحيح من القوانين عمدتُ الى الطنبورَين وربطت احدهما بموجب رسم الشكل الرابع المتقدم بيانه وربطت الثاني مقسماً على اصطلاح اليونان وامتحنت عليهما مخارج صوت الابراج فعليًّا مجريًا على كلّ منهما بعض الحان راسخة في الذهن والصوت من تقرير الملكة . فوجدت ان موقع مخرج الابراج عند الفريقين في رتبةٍ واحدة وان الخطأ انما هو تقسيم الارباع عند العرب وان الصحيح هو تقسيم اليونان . ولذلك رسمت الشكل الخامس وهو كالشكل الرابع ولا حاجة الى تكرار بيانهِ غير اني أوضح الفرق الكائن بينهما فقط وذلك اولًا ان القائمة الاولى يُقسم نصفها الى ثمان وستين دقيقة تتوزَّع على الابراج حسب ترتيب اليونان المشروح آنفًا . ثانيًا ان القائمة الثانية يكون طولها جزئين من سبعة عشر جزءًا من طول

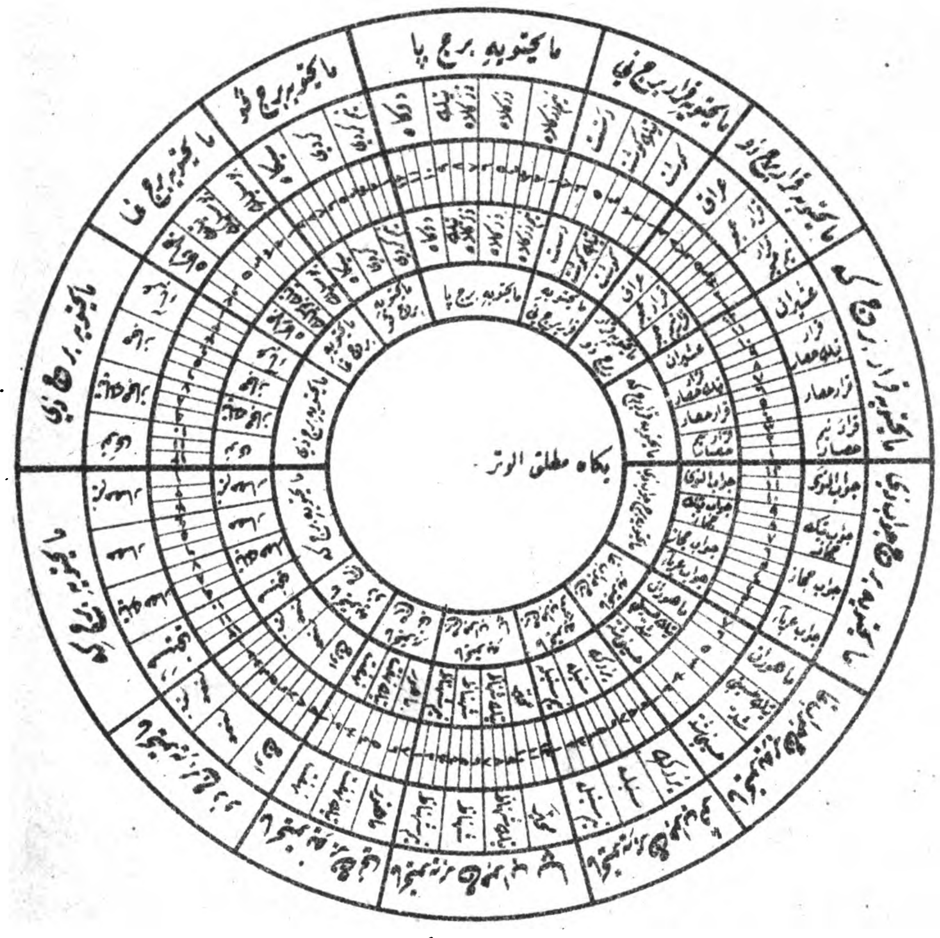
١) هذا كما قدَّمنا زعم المتأخرين من اليونان وقد اسهبنا الشرح عن الديوان واقسامهِ عند الاقدمين منهم وهو التقسيم المعتبر الطائر الشهرة . اما التقسيم الى ٦٨ دقيقة فلا تكاد تعثر عليهِ في التآليف الشائعة في فنّ الموسيقى

واما ما قال صاحب هذه الرسالة عن صحَّة تقسيم الديوان العربي الى ٢٤ ربعًا وتفرعهِ الى ابراج كبيرة وصغيرة فامرٌ فيهِ نظر ولمزيد الايضاح نقول : اولاً انهُ لا حقّ للمؤلف ان يسمي هذا التقسيم تقسيم العرب بلا شرح ولا توطئة اذ للاقدمين منهم كالفارابي وللمتوسّطين كالشيخ صفي الدين تقسيم غير ذلك التقسيم ومرجعهما اما الى ديوان اليونان او الى تفريع البعد بين القرار والجواب الى سبعة عشر جزءًا عدد نغمات العود (راجع مقدَّمتنا)

ثانيًا ان التقسيم الى ٢٥ ربعًا متساوية لساقطٌ في مبادئهِ لانهُ يُخرج عن حدود العرب المألوفة بعض الاصوات والابعاد المستعملة في القرون السالفة فبكل صواب يعاتب العلّامة ف . لَنْد (Ph. Land: *Recherches* ... p, 43) الحدثين من العرب على اختراعهم الابراج الصغيرة والكبيرة في التقسيم المذكور قال : « وبادخال هذا التقسيم المبتدَع تغيَّر الديوان العربي القديم وفسد حتَّى انك لا يمكنك القطع هل برج العراق مثلًا موضوع ليحلّ محلّ وسطى الزلزل القديمة او ليسدّ مسدّ نغمة العراق من ديوان صفي الدين وكذلك للسيكاه وغيرها » اه

ثالثًا ومع كلّ ذلك يجوز القول بان هذا الإحداث لا يخلو من بعض الفائدة واول ما يُجتنى من تأليف صاحب الرسالة تعزيز شان الموسيقى في البلاد الشرقية ثم ردّ هذه الصناعة الى قواعد واصول عقلية واخيرًا تليين بعض الحركات اللحنيَّة وتسهيل بعض الاعمال بتعديل الابعاد الموسيقية هذا فضلًا عن انهُ انعش في القلوب رغبة جميلة في مزاولة هذا الفنّ فنرجو لها نموًّا وازديادًا

فسحة الطنبور وتقسم على اثني عشر قسماً فمن رأسها يُسحب خط الابراج الكبرى ومن تسعة اجزاء منها يُسحب خطّ الابراج الوسطى ومن سبعة اجزاء منها خطّ الابراج الصغرى ومن ثلاثة اجزاء منها خط الارباع العربية الكبرى ومن جزء واحدٍ منها خطّ الدقائق اليونانيّة. ثم ان الثلاثة الاجزاء من الزاوية الى خطّ الارباع تُقسم الى تسعة اجزاء فمن سبعةٍ منها يُسحب خطّ الارباع الصغرى لان الابراج الصغرى سبعة اقسامٍ والعرب يقسمونها الى ثلاثة ارباع مثل الوسطى فوجب ان تكون ارباعها اصغر من ارباع الوسطى ونسبتها اليها نسبة سبعة اقسام الى تسعة ولبيان عدم صحّة تقسيم العرب قد رسمتُ دائرةً يونانيّة وعنونتها بالشكل السابع مثل الدائرة العربية المتقدّم الكلام عليها في الفصل السابع من الباب الاول والعمل بها كما يُعمل بتلك



الدائرة اليونانيّة

ولنذكر طرفاً مما ذكرتهُ قدماء الموسيقيين من الالحان التي كانوا يعالجون المرضى بسماعها معتبرين موافقتها لأمزجة الناس وذلك ان الجهاركاه حارّ يابس مهيّج للدم والاوج والنوى باردان يابسان وعكسهما الحسيني والدوكاه فكلّ منهما حار رطب وكلّ من الرست والسيكاه بارد رطب (١ فيُختار منهــا ما يوافق المزاج . والذي اراه في هذا المعنى انّ الانسان ينتعش بسماع اللحن الذي يميل طبعهُ اليهِ وهذا الميل ليس من المزاج بل من تقرير العادة وربّما تقررت العادة من اول مسموعات الانسان عند ابتداء ادراكهِ او من ولوع حصل لهُ بسماعهِ تلحين بعض النشائد موافقاً لغرضٍ ما كان قائماً في ذهنهِ فما زال يُردّد ذاك اللحن في مخيَّلتــهِ حتى صار لا يهوى غيرهُ . ومن ذلك نشأ ما تعبّر عنهُ العــامَّة ببيت النغم وهو انّ كلّ منشدٍ لا بدّ ان يكون لهُ ميل خاصّ الى بعض الالحان يحسن الانشاد فيهِ اكثر من غيرهِ واذا خلا بنفسهِ على غير قصدٍ يترنّم بهِ دون غيرهِ فلا ينشد غيرَهُ الّا عن قصدٍ . والذي ينفي صحّة ما ذكروهُ اننا نرى الناس يميــلون الى استعمال الالحان المتداولة في بلادهم التي نشأُوا بها على سماعهم من غير اعتبار الموافقة المزاجيَّــة (٢ لجواز ان يختلف مزاج احدهم عن الآخر والله اعلم بالصواب

---

١) وللاقدمين اقوال عجيبة في الموسيقى اما في تعريفها او في منافعها او في علاقتهــا بسائر العلوم قال هرمس (Hermès) ان الموسيقى معرفــة ترتيب الامور في الطبيعة . وادَّعى پيثاغورس (Pythagore) ان كلّ شيء في الدنيا هو موسيقى اي ترتيب وتنظيم . اما افلاطون فقد ذهب الى ان فنّ الالحان هو مبدأ العلوم البشريَّة العام . وكان يكرّر لتلاميذهِ قولهُ : بان « الالهة انزلوا الالحان من السماء ليس فقط لتطرب الآذان بل لتقيم النظام ما بين قوى النفس » . واعتاد الاقدمون ان يبنوها على الطبائع الاربع فزعموا انهــا تصلح لترطيب اليبوسات وتعديل السوداء وترويق الدم . فروى الفارابي ان هذا العلم استُخرج من علم الهيئة والحكمة والطب وعلوم المنجّمين والطبيعيين وعليهِ تراهم يستخرجون المقامات من بروج الفلك كالرست مثلًا من الحمل والعراق من الثور والاصفهان من التوأمين الخ . . . فينسبونها الى كل من الحرارة او البرودة مع اليبوسة او الرطوبة موافقاً للطبائع الاربع

٢) هذا من الصواب لكنهُ قليل الفــائدة لما نحن في البحث فيهِ ومرجعهُ ان الشرقيين مثلًا يميلون كلّ ميل الى الحان بلادهم فلا يستظرفون لاول سماع انغام الافرنج وبالعكس عند هؤلاء . اما ذلك فلا يكفي لبيان السبب الذي لاجلهِ يستحسن ابن الشرق هذا اللحن الوطني ويفضّلهُ على ذاك وهذا كما نظنّ متعلّق بالذوق الخاصّ والاحوال اما الذوق الخاص فهو يتولّد من الطباع والموائد

تتمّة

في احكام أُخر للالحان

قد علمتَ ما يتعلّق بهذه الصناعة من اعتبار الالحان بحسب الذات واعلم انهُ لا بدَّ من اعتبارٍ آخر لها بحسب الصنعة فان منها ما هو مقيّد وهو ما التزم في اجزائهِ حركات دوريّة اذا بلغ بها الى القرار عاد اليها بعينها وموضعُ اللفظي ما التزم فيهِ بازاء تلك الحركات اجزاء موزونة من الكلام تدور دَور الحركات مطابقةً لها في اتفاقها واختلافها ويقال لهُ « اشغل » وهو قد يكون مرتجلًا في وضعه وقد يكون مأخوذًا من فنون الشعر كالموشّح والزجل وغيرهما. فان وضع خاتمة لنوبتهِ قيل لهُ « اكرك » ومنها ما هو مطلق وهو ما يجري على حركات اختياريّة لا يلزم شيء منها . واماً موضوعهُ فقد يكون ملتزماً في نفسهِ اوزاناً دوريّة كقطعة من الشعر وقد لا يكون ملتزماً كسورةٍ من القرآن. وكلاهما يجرى عليهِ اللحن بحسب الاختيار فيُحتمَل من اختلاف الالحان عليهِ قدر ما تحتمل صناعة المتصرف فيهِ لا يمتنع اجزاؤهُ على جميع الالحان الموسيقيّة. وربّما اخذ في اللحن ثم انتقل منهُ الى لحن آخر افتناناً في العلم ثم عاد اليهِ عند القرار فان لم يعد كان عبثاً في الصناعة . والترنّم الموزون من ذلك يقال لهُ انشاد ولغيرهِ ترتيل واذا جرى اللحن على الآلة فان كان مقيّدًا بحركاتٍ دوريّة قيل لهُ بُشرَف والّا فهو تقسيم (١

ولا يخفى ان الغرض من هذه الصناعة إحداث طَرَبٍ في النفس بسماع ما يوافق هواها . ولذلك كان بعض الالحان اطيب سماعاً عند بعض السامعين دون بعض كما يكون في الاطعمة والمناظر ونحوها . وهذه الموافقة لا تتم بالنسبة الى هوى النفس ما لم تتم

١) ومن اراد وصف نوبةٍ بتفصيلها فعليهِ ان يقف على ما سرد في ذلك سلفادور دانيال (Salvador Daniel) المارّ ذكرهُ في تأليفهِ عن الموسيقى العربية (La Musique arabe c. II *parag*. II, p. 39) بيد ان لابناء الشرق لغنًى عن ذلك لما علّمتهم العادة الوطنيّة من هذا القبيل

بالنسبة الى اجزاء اللحن في انتساقها وسلامتها من التشويش وهذا انما يُطرد عند انفراد المغني بنفسهِ فاذا اشترك مع غيرهِ وقعت مظنّة التشويش فوضعوا فنّ الاصول لصيانة هذه المشاركة عن تشويش السابق والمتأخر من المشتركين في الغناء حتى يكون مجموعهم كواحد (٢. ولمّا لم يكن لهُ دستور يُبنى عليهِ فوضعوا جزئين يتركّب احدهما من حركة فسكون والآخر من حركتين فعبّروا عن الاول بقولهم « دُمْ » وعن الثاني بقولهم « تَكَ » جريًا على اصطلاح العروضيين في وضع السببين الخفيف والثقيل ومن ثم جمعهما بقولهم « لَمْ أرَ » مقتطفًا من قول العروضيين « لم أرَ على ظهر جبل سمكةً » وركّبوا من هذين الجزئين جُملًا في الاستعمال كتفاعيل العروض ووضعوا لكلّ جملة فيها اسمًا يميّزها عمّا سواها يركبونهُ من دُمْ وتَكَ نحو: دُمْ تَكَ تَكَ دُم مكرّرةً بعينها الى النهاية كما يتركّب بيت الشعر من التفاعيل المكرَّرة تسميةً لما يُميّز بحرهُ عن غيرهِ كالطويل والبسيط ونحوها.

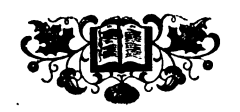
---

١) ولعلم الاصول او الايقاع فصولٌ مطوّلة في كتاب الموسيقى للامام ابو نصر محمد الفارابي وفي رسالة الشيخ العالم صفي الدين البغدادي الّا ان بينهما شيء من الاختلاف في التعبير عن السببين الثقيل والخفيف فعند الفارابي يسمى الاول تَن والثاني تَ اما عند الشيخ صفي الدين فالسبب الثقيل هو عبارة عن تَنَ والخفيف معبّر عنهُ بلفظة تَنْ وليس تحت ذلك الخلاف كبير امرٍ اذ النسبة هي متساوية في كلي التعبيرين. ثم ترى الفارابي يتّخذ مبدأً او اصلًا للايقاع وهو عبارة عن تن تن تن تن ويقول ان هذا المبدأ يتضمّن بالقوة جميع اصناف الايقاعات ثم يأتي الى ذكر ما هو اكثر استعمالاً من هذه الاصناف وهو سبعة اصناف الهزَج وخفيف الرمل وثقيل الرمل او الرمل والثقيل الثاني وخفيف الثقيل الثاني اي الماخورى والثقيل الاول وخفيف الثقيل الاول (Kosegarten : *Liber Cantilenarum*) . فروى صفي الدين ان للعجم اصناف وادوار كثيرة من الايقاع يجهلها العرب فاهمّها ما يسمونهُ الفاختي: هذا الى غير ذلك من التفاصيل يجدها من يشأ في المجلّة الاسيويّة الافرنسيّة سنة ١٨٩١ (Journal Asiatique, 1891, Baron Carra de Vaux. Le Traité des Rapports musicaux ... par Safi-ed-dîn) فروى العلّامة پرّون (Docteur Perron) ان اول من اخذ عصًا بيدهِ واشار بها الى الوزن والايقاع هو ابرهيم ابن ماهان الموصلي من فحول المغنين في زمن المهدي والرشيد. ومن المستغرب في الايقاع ان اصول الالحان تختلف احيانًا عن اصول آلات النقر كالدف والطبل فربّما كانت أُصول اللحن على وزن ٣ + ٣ فنُقرت الآلات على وزن ٤ + ٢ او ٢ + ٢ + ٢ فصارت ايضًا اوزان النغم مقسومة الى ٨ اجزاء متساوية وكان النقر على ٢ + ٣ + ٣ الى غير ذلك ما رواه س. دانيال عن الالحان العربيّة (Salv. Daniel, *ouvr, cit.* p. 97, 98)

غير انهم نظروا هيئة اجزاء اللحن عند اجرائهِ فقابلوها بما يوافقهـا من الاصول كالربع والخمس والشنبز وغير ذلك قصدًا للمطابقة بين الحركات من الطرفين. فاذا اراد احدهم ان ينشئ تلحينًا لموشحٍ او غيرهِ ربطهُ على اللحن الذي يختارهُ ثم جعل لحركاتهِ ضابطًا ممَّا يوافقهُ من الاصول. واما اختراع هذا الانشاء فهو ملكة طبيعيَّة لا يُتوصَّل اليهـا الَّا بالاجتهاد كملكة النظم عند الشعراء. فالله علَّم الناس بفضلهِ وخصَّ بمواهبـهِ من يشاء

قال مؤلفهُ الفقير اليهِ تعالى ميخائيل بن جرجس مشاقة اللبنـاني هذا ما انتهت اليهِ معرفتي القاصرة وانا ارجو من مطالعيهِ غضَّ الطرف عمَّا فيهِ من ضعف العبـارة واصلاح ما فيهِ من الخلل فجلَّ من لا عيب فيهِ وعلا

(تمت الرسالة)



اصلاح اغلاطٍ

صفحة	سطر	خطاء	صواب
٥	٨	يرشدهم	ترشدهم
٢٢	٨	بياني	بياتي
٣٢	٢٠	حاشية ١	الحاشية ١ من الصفحة ٣٤
٣٣	١٧	ذيلٌ	حاشية ١ من الصفحة ٣٢
٣٢	١١	السازكار	السازكاه
٤٤	١	برج الحجاز	ربع الحجاز
٤٥	١١	مُيّز	حُيّز
٤٥	٢٧	او الزرقكند	او الزرفكند
٤٧	١٩	نجدي الحسينى	نجدي الحسيني
٤٩	٣	عجمي	عجم
٥١	١٧	عن ربع الحسيني	عن برج الحسيني
٥٢	١٩	صوت بنزك	صوت بزرك
٥٥	٦	لحن البزبز	لحن البزيز
٦٨	١٥	١٧٢٧	١٧٢٨
”	٣١	ح و ج	جَ و ج

فِهْرِس

صفحة

صفحة




VET TES EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget

